

ALFREDO BOSI

Universidade de São Paulo

ANTONIO CANDIDO - MESTRE DA MEDIAÇÃO

Algum tempo antes da voga estruturalista e do simultâneo *revival* marxista, que tiveram seu pico no fim dos anos 1960, a nossa historiografia literária foi agraciada pela publicação de duas obras capitais que, cada uma a seu modo, tentaram dar uma saída feliz para o impasse até então insuperado: formalismo ou historicismo?

Trata-se da *História da literatura ocidental* de Otto Maria Carpeaux, escrita entre 1944 e 1945, mas só publicada em 1958; e da *Formação da literatura brasileira* de Antonio Candido, redigida entre 1945 e 1957, mas só publicada em 1959.

As duas obras foram concebidas como histórias da literatura, e ambos os autores tomaram a sério o significado dos dois membros da expressão: a *historicidade da cultura*, isto é, a inserção da obra no tempo e no espaço das ideias e dos valores; e o *caráter expressivo e construtivo do texto literário* na sua individualidade.

Comparada com a *História da literatura ocidental*, a *Formação da literatura brasileira* de Antonio Candido dá a impressão de um conjunto mais ordenado e coeso em que predominam, desde as primeiras páginas, as ideias matrizes de sistema, integração e equilíbrio funcional. Mas o historiador-crítico está plenamente consciente de que o equilíbrio é transitório, pois “quem quiser ver em profundidade tem de aceitar o contraditório, nos períodos e nos autores”, porque, segundo uma frase justa, ele “é o próprio nervo da vida”.¹

LS: Quais os conceitos que consideraria mais centrais e fecundos na obra crítica e historiográfica de Antonio Candido?

LS: Neste sentido, que obra ou que ensaio lhe parece exemplar?

LS: A perspectiva de Antonio Candido tem vigência crítica no cenário atual?

[LS: O entrevistado optou por incluir as respostas num conjunto unificado]

¹ *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*, São Paulo, Martins Editora, 1959, p. 24.

A literatura, no vestíbulo da *Formação*, se dá como um *sistema* objetivo que faz parte de outro sistema, o da civilização, da qual é “um aspecto orgânico”. Dentro do sistema literário, Antonio Candido articula três subconjuntos: o dos produtores literários, o dos receptores ou leitores e um “mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem traduzida em estilos), que liga uns aos outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece, sob este ângulo, como um sistema simbólico”.²

Em seguida, a ideia de sistema vem complementada em dois níveis: o da integração dos seus elementos (no caso, os escritores) em um conjunto; e, como resultante dessa integração, a continuidade na transmissão do referido conjunto, que vem a dar na *tradição*.

Trata-se de uma concepção funcional das expressões simbólicas, que tomam corpo, recebem *status* público e entram para o cânon da história literária à medida que funciona o tripé sistêmico: escritores, público e mecanismo transmissor (linguagem). Segundo essa mesma perspectiva, definida como “ponto de vista histórico”, “as obras não podem aparecer em si, na autonomia que manifestam, quando abstraímos as circunstâncias enumeradas”.

Subsiste no esquema acima a distinção entre (1) a obra, vista em si, do ângulo da sua integridade estética, e (2) a obra situada no conjunto de produtores, receptores e mecanismos de linguagem. Ou seja: o olhar estético percebe a manifestação de uma autonomia da obra, que, porém, o “ponto de vista histórico” não privilegiaria, na medida em que está voltado antes para as relações culturais públicas do que para a dimensão da criação individual.

Aparentemente vigora, neste momento de abertura da *Formação*, uma dupla concepção de *historicidade*, que oscila entre a Sociologia positiva e a visão dialética. Pela primeira, Candido encarece o termo *sistema* com o seu corolário de implicações: a integração do escritor e do público, a funcionalidade dos mecanismos de transmissão, a objetividade institucional dos fatores de divulgação responsáveis pela “formação da rotina”. O *corpus* desta abriga um alto número de obras que, apesar da sua mediocridade e insignificância estética, apontada pelo crítico, tem acesso ao sistema por força da sua presença pública.

Mas, pela segunda visada, o crítico avança metodologicamente ao afirmar que “o ponto de vista histórico não desejaria, em nossos dias, reduzir a obra aos fatores elementares”, o que muda a qualidade e o alcance do termo “histórico”.

Creio que este segundo pressuposto é mais promissor e fecundo do que o primeiro, o qual, deixado a si mesmo, correria o risco de identificar como

² *Op. cit.*, p. 17.

propriamente “históricos” sobretudo os mecanismos da cultura letrada instituída, como os “gêneros públicos”, a “poesia a reboque” e as rotinas acadêmicas, que visivelmente não constituem nem a raiz nem o cerne da expressão artística, aquela “forma viva da experiência” de que falava o admirável historiador hegeliano da literatura italiana, Francesco De Sanctis. Para De Sanctis só fica o que significa.

De todo modo, tratando-se de uma obra em que a erudição é sempre acionada em função de juízos de valor e exercícios de gosto, a *Formação da literatura brasileira* tempera a consideração dos mecanismos da cultura com a valorização estética da obra individual, expressiva, densa de significado.

Se nem sempre a economia e a descrição metodológica de Antonio Candido lhe permitem estadear o conceito dialético de história literária, na verdade, este se realiza nas belas análises de autores e textos que representam os pontos altos do livro: momentos em que o crítico faz sem alardear o que outros alardeiam sem fazer. Então aparecem, em ato, tanto os traços psicológicos fortes e pertinentes que diferenciam um poeta de outro, um narrador de outro, como as formas esteticamente pregnantes e bem articuladas para as quais vai a preferência do gosto do crítico.

Assim, apesar da largueza com que Antonio Candido acolhe, na *Formação*, o limbo apoético em que se moveram nossas letras entre Silva Alvarenga e Gonçalves Dias (meio século sem um poeta autêntico), resulta com toda evidência do seu discurso que só contam em última instância para a crítica literária “a força da personalidade” e a “intuição artística”. Ultrapassadas internamente (embora não explícita e enfaticamente) as metáforas iniciais de “organismo” e de “sistema”, vai-se afirmando, ao longo da *Formação*, a ideia da complexidade e unicidade expressiva e construtiva de cada obra de arte, cujo nexos com os valores e os padrões de gosto não se subordina passivamente às convenções correntes, podendo, ao contrário, problematizá-las e subvertê-las.

É nos estudos monográficos que o melhor do pensamento do crítico se vê em ato. Em pleno Romantismo (1852), Manuel Antônio de Almeida aparece como figura “extravagante” em virtude da sua visão desenganada e concessiva pela qual os opostos de Bem e Mal se neutralizam na sarabanda que é a história de Leonardo nas *Memórias de um sargento de milícias*. Entretanto, para Alencar (que estreia nos mesmos anos 50), é precisamente o choque entre o Bem e o Mal que, segundo a leitura de Candido, desencadeia os enredos nos quais o herói é sempre o herói, a heroína heroína, e o vilão vilão.

Alencar não retoma absolutamente nem aproveita Manuel Antônio de Almeida, assim como Taunay não será perfazimento de Bernardo Guimarães, embora ambos tratem de matéria regional. A descontinuidade, isto é, a diferenciação dos olhares, das ênfases e dos tons, se é espinho para o sociologismo compactante, não constitui problema para o *historiador* das produções imaginárias familiarizado com a diversidade dos processos simbólicos.

Voltando aos riscos da pura cronologia: no fundo, que relação *interna*, consistente, pode armar-se entre as dispersas tentativas dos nossos esforçados e pragmáticos importadores do Romantismo, ou dos epígonos do Arcadismo, e a criação e o vigoroso travamento poético de *I-Juca Pirama*, de *Iracema*, da *Lira dos vinte anos*, do *Cântico do calvário* ou das *Vozes d'África*?³ Motivos, tons, ritmos e imagens poéticas são *expressões*, e não se reproduzem nem evoluem sistematicamente como espécies, conforme pretendiam os doutrinadores positivistas e evolucionistas, mesmo porque motivos, tons, ritmos e imagens não vivem, nem estética nem historicamente em algum depósito literário, fora das obras singulares e irrepetíveis que lhes dão, afinal, coerência, significado e beleza, condições da sua permanência na memória de gerações de leitores. A vida da cultura que abriga e permeia as criações poéticas tem dimensões que transcendem as conjunturas que as viram nascer. “É que a literatura”, diz Antonio Candido, “não tem um fator que a determine, nem são os acontecimentos políticos ou as modificações econômico-sociais que nutrem o gênio dos poetas”.⁴

Realçando as peculiaridades de expressão e a estrutura de cada obra, Candido aponta para a construção de um novo método histórico que corrigiria o que ele próprio deplora como “exageros do velho método histórico, que reduziu a literatura a episódio de uma investigação sobre a sociedade, ao tomar indevidamente as obras como meros documentos, sintomas da realidade social”.⁵ Palavras que um Croce assinaria, e que guardam uma candente atualidade quando a prática dos Estudos Culturais (*Cultural studies*) voltou a tratar o texto literário como variante da indústria cultural ou mero instrumento de *lobbies*.

A dupla concepção de historicidade, de um lado sociológica, de outro dialética, tende a resolver-se taticamente, na *Formação*, ao enfrentar o problema da literatura como expressão da nacionalidade. O tema é recorrente e virou o banco de prova de nossa historiografia cultural.

Se Antonio Candido tivesse reproduzido acriticamente os esquemas deterministas de Sílvio Romero, seu alegado mestre, ou as posições ecléticas de José Veríssimo, Araripe Jr. e Ronald de Carvalho, dificilmente a sua perspectiva teria fugido à tradição de aplicar a autores e obras o critério da “representatividade nacional”.

³Poeta e leitor de gosto, Manuel Bandeira não transcreveu em sua *Apresentação da poesia brasileira* nenhum poema composto entre as Liras de Gonzaga e a “Canção de exílio” de Gonçalves Dias: meio século sem autêntica poesia digna de registro em uma antologia que percorre toda a nossa história literária. É vago, portanto, dizer que a poesia “existe na História”: é preciso conhecer por dentro *qual é a história imanente em cada expressão lírica*; o que leva às vezes o intérprete a saltar as barreiras do espaço local e do tempo do relógio a fim de historiar quais valores, ideais e afetos foram trazidos, conscientemente ou não, ao drama da escrita. E a História da humanidade que recebeu a obra de arte já não será a mesma História que a precedeu.

⁴*Op. cit.*, II, p. 247.

⁵*Op. cit.*, I, p. 23.

Mas o Modernismo não passara em vão. Mário de Andrade e Tristão de Athayde, Augusto Meyer e Álvaro Lins, para citar nomes que contam, tinham se debruçado sobre o caráter concreto e singular da criação ficcional. Em paralelo, a cultura universitária dos anos 40 não ignorava a revolução que a sociologia do saber, a fenomenologia, o existencialismo, o marxismo e a psicanálise estavam operando nos métodos das ciências humanas que na Europa já havia muito se distinguiam das ciências exatas e naturais. Esse clima intelectual, rico de fermentos contraditórios, propiciava uma nova *compreensão histórica* da literatura, que, comportando embora uma dimensão difusamente nacional, não cedia ao critério estritamente localista sob pena de comprometer os valores de liberdade, subjetividade e universalidade da produção simbólica. Vejamos como Antonio Candido equaciona os dados do problema.

Uma ou outra notação esparsa nas páginas conceituais da *Formação* poderia fazer o leitor crer que o encarecimento dos conteúdos locais e o correlato “nacionalismo empenhado” teriam dado à literatura brasileira “sentido histórico”; ou que a mesma concepção localista tenha sido “historicamente do maior proveito”; ou, enfim, que “dum ponto de vista histórico, sobretudo, é evidente que o conteúdo brasileiro foi algo positivo, mesmo como fator de eficácia estética, dando pontos de apoio à imaginação e músculos à forma”.⁶

São afirmações que se compreendem no contexto e basicamente creditam a solução do problema a diferenças de períodos culturais. Assim, nos anos de formação do Romantismo brasileiro, coincidentes com a emancipação do Estado nacional, o critério nacionalista teria sido útil, funcional e, no limite, estimulante para o trabalho de ficção. Com o passar dos anos, porém, e sobretudo nas fases modernista e pós-modernista (em que o crítico se situa e escreve), o mesmo critério se teria mostrado “inviável” e até mesmo “calamitoso erro de visão”.⁷

Essa distinção entre um nacionalismo romântico proveitoso e um nacionalismo posterior calamitoso me parece, salvo melhor juízo, devedora daquela primeira concepção restrita de historicidade, pela qual é *ponto de vista histórico* o que espelha a ideologia e os modos típicos e predominantes de pensar, sentir e dizer de um determinado período em uma determinada formação social. Em contrapartida, é estético o que representam as operações de construção e expressão da obra, que sobrevivem ao seu tempo (cronológico) e não se reduzem à recolha dos dados do presente imediato.

Tal dicotomia, porém, é contornada e felizmente superada quando Antonio Candido, penetrando nas obras de maior força, românticas ou não,

⁶ *Op. cit.*, p. 22.

⁷ *Idem, ibidem.*

nelas descobre flexíveis articulações do social público e do estético individualizado, libertando-se de didáticas e abstratas oposições. Então, a ideia mesma de historicidade toma fôlego e se amplia na direção do passado, que revive na memória, ou do futuro, que pulsa no desejo e na imaginação, não se confinando a um sincronismo sem janelas. O sentimento do nacional encontra aí também o seu lugar, não como regente ubíquo e onipotente imposto aos mais diversos compositores das mais diversas melodias, mas como um tema, um refrão, às vezes um fundo musical que ora parece tudo invadir, ora quase desaparece em surdina, ao longe.

* * *

Creio que a procura de esquemas uniformes de método no discurso de Antonio Candido nem sempre é o melhor caminho para avaliar a riqueza surpreendente da sua obra. Comparem-se, por exemplo, as vibrantes leituras de romance enfeixadas em *Tese e antítese*, a meu ver seu ponto mais alto, com algumas considerações teóricas didáticas propostas em *Literatura e sociedade*, sempre lembrando que umas e outras foram escritas entre os anos de 50 e 60, momento de plena maturação do seu talento crítico.

Nos ensaios de *Tese e antítese*, o discurso do intérprete ascende a uma concepção expressivo-construtiva da obra narrativa. Nas suas palavras, os textos “abordam problemas de divisão ou alteração, seja na personalidade, seja no universo da sua obra”.

O estudo sobre *O conde de Monte Cristo*, “Da vingança”, vai fundo na sondagem do arcano e nunca exaurido tema da “complexidade contraditória de cada um”. O ensaio mostra “como um homem vê surgir em si mesmo outro homem, antes inexistente ou ignorado, que age em contradição com o primeiro, e no entanto compõe, ao mesmo título que ele, o mapa febril da personalidade”. Para tanto, são marcadas as peripécias da história, e o processo narrativo aparece relacionado com a transformação do protagonista: “De Edmundo Dantès surge um vingador satânico, o conde de Monte Cristo”.

Ao longo da análise, imbricam-se: (a) observações sobre o tema básico da vingança, que vem de longe como expressão agônica do desejo de compensar situações de dano sofridas na luta entre indivíduos; (b) considerações estruturais sobre os efeitos de movimento que a forma romance propicia quando se explora esse tema; (c) enfim, discretos acenos à atmosfera turbulenta de um certo Romantismo operante na escrita de Dumas na sua variante individualista, byroniana. Variante à qual se pode aplicar, *cum grano salis*, o adjetivo “burguesa”, sendo esta qualificação forçosamente genérica em razão do polimorfismo de um nome dado a uma classe, cujo arco de formação e vigência na história do Ocidente está completando um milênio.

Um ponto de vista diferenciado entreveria traços rebeldes, logo virtualmente antiburgueses, na conduta satânica do vingador. Mas a pródiga poli-

valência com que a linguagem sociológica adota o termo “burguês” favorece o seu uso para classificar ora atitudes convencionais, ora atitudes malditas. Quem já não ouviu falar não só em conformismo burguês, mas também em individualismo burguês? Em racionalismo burguês ao lado de irracionalismo burguês? Em conservadorismo burguês ao lado de liberalismo burguês? Em compromisso pequeno-burguês ao lado de radicalismo pequeno-burguês? Dizia Alberto Moravia da Itália contemporânea: “*Oggi non c’è che borghesia!*” Assim, o termo que tudo abraça, nada segura.

De todo modo, na visada de Antonio Candido, o vínculo do romance de Alexandre Dumas com a sociedade, longe de estreitar-se em um historicismo menor, que o reduziria à variante literária da crônica policial da França “burguesa” nos anos de 1830, aparece mediado pela tela da *cultura romântica* em que valores contrastantes precisam, para se projetarem, de um poderoso imaginário romanesco e mítico. Em vez de supor a onipotência de uma forma social externa, já pronta e homogênea, que ao romancista não restaria senão imitar, Antonio Candido escava e faz virem à tona as forças latentes de um tempo em ebulição, o Romantismo europeu, que encontrou na composição móvel do romance de aventura o canal adequado para a exploração das suas paixões e de seus ideais. “Sob a correção impecável da aparência e das maneiras, Monte Cristo manifesta em profundidade certos aspectos da fúria demoníaca, sanguinolenta, que o aproxima das personagens criadas pela corrente “frenética” do Romantismo.”

Neste dilatado historicismo cultural, cabem leituras biográficas e existenciais como o estudo juvenil *Entre o campo e a cidade*, que dá conta da inflexão tradicionalista do último Eça de Queirós, o estilizador brilhante da vida rural portuguesa que começa na *Ilustre casa de Ramires* e se afirma em *A cidade e as serras* contra a maré cosmopolita que avançava por toda a Europa no fim do século XIX. Aqui, diz Candido, “às razões de natureza sociológica vêm juntar-se outras, porventura mais importantes, da própria vida do romancista, que de certo modo foi uma capitulação discreta, mas progressiva, em face do que antes combatera”. O ponto de vista do narrador acompanhava, portanto, a curva do Eça intelectual refinado que, saturado de sofisticação, escolhia do repertório ideológico disponível no meio cultural luso apenas os *valores tradicionais* afins ao seu estilo de vida. Mais uma vez, a sociedade, no caso a sociedade portuguesa do fim do século, não é vista como uma *coisa* uniforme e compacta que o romance espelharia passivamente. Há seleções, porque a cultura é uma rede de diferenças.

Vigorosamente enraizada no drama do indivíduo “ilhado” e “independente das circunstâncias de luta” é o ensaio sobre Joseph Conrad, *Catástrofe e sobrevivência*. Aqui não se vislumbra o menor traço de causalismo, isto é, de vigência de esquemas externos e abstratos pesando sobre a leitura da composição narrativa, ou moldando, de fora para dentro, pensamentos e comportamentos das personagens principais. O conflito doloroso de ideais

éticos e instinto de sobrevivência em *Lord Jim* é figurado de tal modo que apareçam ressaltados os seus componentes humanos universais. A paisagem evocada, os ambientes, os episódios aventurosos e tudo quanto pode servir de quadro espaço-temporal ao romance configura-se em função do drama que cada protagonista de Conrad está como que fadado a viver no âmago da sua consciência. O efeito de sugestão obtido pelas descrições de Conrad “é o avesso da reportagem”, o que não diminui, antes acresce, o sentimento de realidade moral que sai das páginas do grande escritor.

Do homem ilhado passa o leitor de *Tese e antítese* para o “homem subterrâneo” de Graciliano Ramos com referências explícitas ao modelo dos-toievskiano. É o homem que da angústia de uma vida degradada ou do fundo sórdido do cárcere arranca uma singular “capacidade de compreender e perdoar”. Significativamente, este ensaio sobre o mais classicamente realista dos nossos narradores dos anos 1930 insiste na força motriz das projeções como organizadora da narrativa e responsável pelo clima existencial das obras-primas, *Angústia*, *São Bernardo* e *Vidas secas*. Esta última, tão explorada pela rotina escolar como documento impessoal da pobreza nordestina, “conserva, sob a objetividade da terceira pessoa, o filete da escavação interior”. Leia-se o capítulo “O menino mais velho” para entender a verdade da asserção. O que está dentro e se faz palavra é ora ressão, ora contraponto do que está fora. E este é o sumo do ensaio pioneiro sobre *Grande sertão: veredas*, que dá o devido lugar e peso às instâncias míticas pelas quais Guimarães Rosa penetrou no real natural e histórico, o Sertão, descrevendo-o, transfigurando-o, interpretando-o, universalizando-o. “O homem dos avessos” está na base do conceito de surrealismo, ou regionalismo suprarreal, com que Antonio Candido definiria a obra de Guimarães Rosa.

* * *

Comparadas com as conquistas admiráveis que representam as leituras de *Tese e antítese*, as páginas didáticas de *Literatura e sociedade* podem aparecer um tanto esquemáticas na medida em que nelas o crítico precisou enfrentar problemas metodológicos gerais e mais áridos, como é o caso do texto de abertura, “Crítica e sociologia”. A ênfase é aqui dada à *função* que a estrutura social pode exercer na composição da obra literária. Mas é visível no tom do discurso de Antonio Candido o propósito de não absolutizar nem reificar essa função, admitindo-a sempre como possível, mas não como única, suficiente, ou universal.

A título de exemplo, o crítico analisa a composição de *Senhora* de José de Alencar. A estrutura social burguesa baseada na compra e venda de mercadorias teria fornecido a Alencar o tema do casamento por interesse, no caso a história de um jovem sem recursos que se vende a uma noiva rica. Trata-se de “uma longa e complicada transação”. No romance, essa transa-

ção, “com cenas de avanço e recuo, diálogos construídos com pressões e concessões”, é apresentada como um verdadeiro duelo conjugal. “O duelo representa a transposição, no plano da estrutura do livro, do mecanismo de compra e venda”. Em termos gerais, o elemento social “é fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo”. “O externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica para ser apenas crítica.”

Dado o exemplo e formulada a conceituação, Antonio Candido toma o cuidado de negar que o “ângulo sociológico” possa ser “imposto como critério único, ou mesmo preferencial, pois a importância de cada fator depende do caso a ser analisado”. Esta ressalva é da maior pertinência, pois relativiza a tese que a leitura determinista propõe como critério absoluto, ou seja, a tese de que a composição imanente na obra imita obrigatoriamente a estrutura suposta ou atribuída da sociedade em que foi escrita.⁸

O problema tem faces que merecem novos esclarecimentos. Para tanto, vale a pena retomar o exemplo de *Senhora*, que parece ilustrar tão cabalmente o princípio do “externo que vira interno”. Nos termos de Candido, o assunto do romance é “ao mesmo tempo representação e desmascaramento de costumes vigentes na época, como o casamento por dinheiro”. O que significa essa dupla e contrastante operação de *representar* e *desmascarar* o modo utilitário de tratar o laço conjugal? Significa que a cultura romântica do século XIX, revivida pelo *ethos* de Alencar, não só percebia e transpunha situações empíricas para o registro da ficção, mas as julgava, moralmente as condenava e idealisticamente aspirava a redimi-las, fazendo reverter a conduta dos seus agentes ao convertê-los em almas nobres, capazes de superar o vil utilitarismo em que haviam caído. Assim, a representação não é passiva nem mecânica, nem estática, na medida em que o foco narrativo toma consciência dramática do interesse econômico, *este, sim, inequivocamente burguês*. Será, pois, necessário distinguir, na interpretação histórica de *Senhora*, e continuando rente às notações de Antonio Candido: *o momento de representação do quadro social fluminense do meio do século*, no que se refere aos costumes matrimoniais, dado que cabe à sociologia da literatura conferir; e *o desmascaramento das ações reificadoras do elo conjugal*: atitude de denúncia que só uma visão dialética da cultura romântica é capaz de discernir enquanto sondagem da tensão moral que rege a narrativa. No seu fazer-se, o romance não se sustentaria de pé se o “fato” da transição se mantivesse imune ao julgamento que pesa o tempo todo sobre ele, e que o olhar desafiador de Aurélia encarna vigorosamente até inspirar a conversão de Seixas: “As revoltas mais impetuosas de Aurélia eram justamente contra a riqueza que lhe servia de trono”. Em Alencar, romântico até a medula, *a honra da pessoa*

⁸ O crítico voltou a tratar da relação entre estrutura social e composição narrativa no prefácio a *O discurso e a cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993.

deve finalmente vencer o interesse, e só o sacrifício sincero deste merece respeito e recompensa. Sabemos que Machado de Assis, antirromântico até a medula, não consolaria nem a si nem a seus leitores com essa bela crença, mesmo porque a sua concepção de “interesse” não só habitava como atravessava e transcendia a esfera datada do nosso utilitarismo patriarcal, burguês e fluminense. O interesse, tomado como universal motivação e mola das ações humanas, domina a visão do homem e da sociedade, concepção que Machado compartilhava com os moralistas seis-setecentistas. Pouco se ganha, no caso, ao forçar a nota das continuidades de assunto rastreáveis de Alencar a Machado, quando o núcleo vivo da ficção se constrói pela perspectiva e se realiza pela estilização, e em ambos é a diferença que avulta, e não a semelhança.

A releitura de *Senhora*, exigindo que se atente para as instâncias diferenciais de *reflexo do quadro* e *reflexão sobre o quadro*, de espelho e resistência, de matéria empírica e perspectiva organizadora, contribui para induzir um modelo de historicidade complexa do texto ficcional, modelo cultural que compreende a dialética de representação e consciência, de mimesis e dinâmica projetiva.

Anos depois, no antológico ensaio “Dialética da malandragem”,⁹ o intérprete amarra três princípios genéricos que, em proporções diferentes, concorreram para estruturar a narrativa das *Memórias de um sargento de milícias*. A rigor, nenhum deles daria conta, por si mesmo, da complexidade aparentemente simples do romance.

O princípio do Realismo *tout court*. Este significaria a fidelidade cabal à matéria historicamente documentável; mas sabe-se, desde as observações de Mário de Andrade, que, apesar da forte presença de cor local, a obra omite elementos fundamentais da vida social brasileira “no tempo do Rei”, como, por exemplo, o escravo negro e, em geral, o vário espectro das classes dominantes. Trata-se de uma representação bastante seletiva que não deve ser tomada abusivamente como alegoria do povo brasileiro. Mário de Andrade fala em *baixa burguesia*; Antonio Candido identifica faixas da população do Rio de Janeiro que se situariam entre a ordem social (policial, forense, eclesiástica, militar) e a desordem dos semidesocupados, vagabundos, “caboclos” ou “ciganos”. A presença destes últimos segmentos já levou mais de um crítico a propor para as *Memórias* a categoria discutível de “romance picaresco”. De todo modo, a fonte documental, embora considerável, não seria aqui determinante.

Trata-se, diz Candido sugestivamente, de uma “fábula realista”. Na evocação de um cotidiano verossímil, o romancista teria introduzido a cunha do imaginário folclórico não só brasileiro, mas universal, mediante o uso de

⁹ O ensaio, publicado inicialmente na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 8, 1970, integra o volume *O discurso e a cidade*, *op. cit.*

arquétipos arcaico-populares dentre os quais se sobressai a figura do trapaceiro sem maldade, o *trickster*, de que Pedro Malasarte seria uma variante. Outros componentes arquetípicos estariam também presentes, e uma análise estrutural das funções na linha de Propp poria em relevo os actantes – o herói e seus coadjuvantes e os vários adversários que, conforme as situações vão e vêm, podem mudar-se em aliados. O desfecho feliz, no qual a esperteza se junta boa dose de acaso, ajuda a consolidar a hipótese de que acontece nas *Memórias* também uma história de aventuras de um herói bem-fadado.

Mas a aliança de crônica ao rés-do-chão e subtexto folclórico ainda não cobre o campo todo das hipóteses genéticas do ensaio. Restaria descobrir o princípio unificador do romance, que é o ponto de vista do seu orquestrador. Aqui, Antonio Candido diverge de Mário de Andrade. Este sublinhou o viés depreciativo e sempre caricato do olhar de Manuel Antônio de Almeida, que veria nos seus figurantes uma fauna sem grandeza movida por instintos e interesses rasteiros, e os teria tratado de modo distanciado, no fundo impiedoso e manifestamente antirromântico. A apreciação de Antonio Candido é não só mais matizada, é francamente empática. Embora reconheça o caráter de “títere” e “fantoche” de Leonardo e, portanto, a falta de consistência psicológica e moral do protagonista, aliás extensiva a outras personagens, o intérprete entende esse vazio de vida interior e de consciência à luz do triunfo da peripécia, que confirma em cada lance o teor aventuroso ou aleatório do enredo. E o ganho maior vai para o lado da perspectiva ideológica que, do começo ao fim das *Memórias*, projetaria o quadro feliz de um “mundo sem culpa”, alheio ao *ethos* das classes dominantes e conatural à “amoralidade popular”, expressão que, abstraída do contexto peculiar construído pelo romancista, mereceria uma firme dialetização.¹⁰

Retomando o lado fecundo do método de Antonio Candido, a identificação de um tríplice esquema genético na construção das *Memórias* (realismo representativo, fábula popular e projeção de um mundo sem culpa) confirma a tendência do crítico para a análise das mediações, bem como o seu cuidado, já manifesto na *Formação*, de evitar reduções ou sobredeterminações, quer sociológicas, quer psicológicas.

¹⁰ De passagem, uma dúvida menor: parece problemático aproximar o *ethos* popular leve, alegre e indulgente que enforma as *Memórias de um sargento de milícias* e o moralismo ferino de Gregório de Matos, fidalgo cioso de seu *status* e contumaz discriminador de negros, judeus, pais-de-santo, homossexuais e mulheres de vida airada. Tampouco a amoralidade abertamente transgressora do oswaldiano *Serafim Ponte Grande* pode ser chamada de popular: o seu mundo e o da alta burguesia que viaja por desfástico em cruzeiros de luxo. Em outras palavras: há malandragens e malandragens e, neste caso, as disparidades de contexto, de olhar e de tom não aconselham o estabelecimento de uma linhagem histórico-literária que representaria a comicidade popular brasileira.

Em Antonio Candido, como em Otto Maria Carpeaux, toma forma uma nova historiografia, para a qual a história das expressões simbólicas se abre para dimensões existenciais e culturais múltiplas que não as reduzem à condição de alegorias ideológicas.

Quanto a uma possível afinidade entre *Macunaima* e as *Memórias*, ressalvada a figura do *trickster*, impõem-se diferenças visíveis a olho nu. Na rapsódia de Mário de Andrade, o vetor é a construção de uma alegoria multiétnica e “desgeografada” do povo brasileiro mediante intenso apelo às mitologias indígenas e afro-brasileiras (em geral, pouco amenas), tudo combinado com passagem de paródia e invenções léxicas. É frequente também em *Macunaima* o trato desabusado de situações eróticas forradas de palavras de aberto significado sexual; o que, como observou Candido, está ausente da prosa discreta de Manuel Antônio de Almeida aqui e lá apenas maliciosa, ludicamente maliciosa. Muitas e variadas vozes tem o povo, e muitas e variadas faces, e cada escritor colhe seu bem onde o encontra.