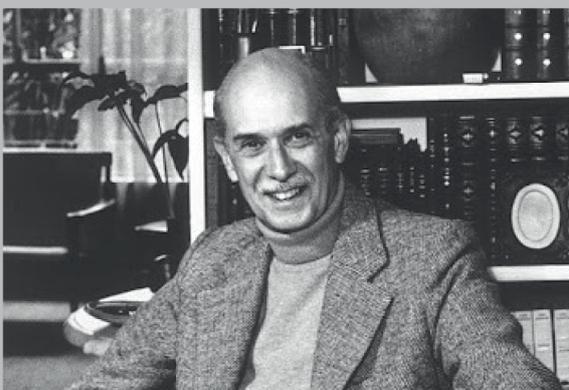


Literatura e Sociedade

Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada



Antonio Candido e a Literatura

Literatura e Sociedade

Universidade de São Paulo
Reitor Vahan Agopyan
Vice-Reitor Antonio Carlos Hernandes

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Diretora Maria Arminda do Nascimento Arruda
Vice-Diretor Paulo Martins

Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Chefe Betina Bischof
Vice-chefe Ariovaldo José Vidal

Literatura e Sociedade / Departamento de Teoria Literária e
Literatura Comparada / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas / Universidade de São Paulo. — n. 1 (1996)
São Paulo: USP/ FFLCH/ DTLLC, 1996 — Semestral

Descrição baseada em: n. 30 (2019.2)
ISSN / 2237-1184

1. Literatura e sociedade. 2. Teoria literária. 3. Literatura comparada.
I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada.
CDD (21. ed.) 801.3

Projeto gráfico original de Carlito Carvalhosa
Fotos da capa: Acervo Ana Luísa Escorel; Madalena Schwartz (Acervo do IMS); Roberto Vecchi
É proibida a reprodução das imagens para qualquer outro fim
Diagramação da capa: Cíntia Yuri Eto
Adaptação do miolo: Aryanna Oliveira
Fontes: Famílias Book Antiqua, Cinzel, Futura e ITC Berkeley

Realização:



Literatura e Sociedade

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Número 30. Volume 24. São Paulo. 2019.2. ISSN 2237-1184

CONSELHO CIENTÍFICO

Adélia Bezerra de Meneses (USP/UNICAMP)
Antonio Candido – *in memoriam* (USP)
Aurora Fornoni Bernardini (USP)
Beatriz Sarlo (UBA/Argentina)
Benedito Nunes – *in memoriam* (UFPA)
Boris Schnaiderman - *in memoriam* (USP)
Davi Arrigucci Jr. (USP)
Fredric Jameson (Duke University)
Ismail Xavier (USP)
Jacques Leenhardt (EHESS/França)
John Gledson (Universidade de Liverpool/EUA)
Ligia Chiappini Moraes Leite (USP)
Marlyse Meyer - *in memoriam* (CBEAL/USP)
Roberto Schwarz (UNICAMP)
Teresa de Jesus Pires Vara (USP)
Walnice Nogueira Galvão (USP)

COMISSÃO EDITORIAL

Ana Paula Sá e Souza Pacheco (USP)
Anderson Gonçalves da Silva (USP)
Maria Augusta Fonseca (USP)

ASSISTENTE EDITORIAL

Cíntia Yuri Eto (USP)

CONSELHO EDITORIAL DTLIC/USP

Ana Paula Sá e Souza Pacheco
Andrea Saad Hossne
Anderson Gonçalves da Silva
Ariovaldo José Vidal
Betina Bischof
Cleusa Rios Pinheiro Passos
Edu Teruki Otsuka
Eduardo Vieira Martins
Fábio de Souza Andrade
Jorge de Almeida
Marcelo Pen Parreira
Marcos Piason Natali
Marcus Vinicius Mazzari
Marta Kawano
Roberto Zular
Samuel Titan Jr.
Sandra Nitrini
Viviana Bosi

COMISSÃO TÉCNICA

Ben Hur Euzébio
Maria Netta Vancin
Rosely de Fátima Silva

LITERATURA E SOCIEDADE | NÚMERO 30

Organização do número e revisão final:
Ariovaldo Vidal, Edu Teruki Otsuka e Maria Augusta Fonseca

Preparação, revisão e diagramação:
Cíntia Yuri Eto

EDITORIAL

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i30p5-7>

Ariovaldo Vidal^I
Edu Teruki Otsuka^{II}
Maria Augusta Fonseca^{III}

O ano de 2018 foi marcado no meio acadêmico por inúmeras e justas homenagens ao centenário de Antonio Candido (1918-2017), que havia falecido um ano antes. Tais homenagens ocorreram em várias universidades e instituições de cultura, nos dois semestres daquele ano. E o Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, criado pelo Professor, não poderia deixar de participar dessas manifestações de reconhecimento e apreço pela obra construída durante décadas de uma vida inteiramente dedicada à literatura e às humanidades, sempre preocupado com o papel que os professores e críticos deveriam desempenhar na vida social, no processo de construção de uma sociedade mais justa e igualitária.

A Comissão designada pelo Departamento para preparar sua homenagem – formada pelos professores que assinam este editorial – resolveu deixar seu evento para o final do ano, antecedido por outras atividades que compunham o conjunto das homenagens, a saber, o oferecimento de dois cursos de pós-graduação dedicados à obra do crítico; uma exposição dedicada à sua vida e obra, que teve lugar no mês de outubro daquele ano na Biblioteca Florestan Fernandes da FFLCH; a preparação (em curso) de um número da revista *Literatura e Sociedade* dedicado a historiar a criação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada; a preparação de uma coletânea de textos dispersos em periódicos (que precisou ser adiada por ora); e finalmente a preparação de um seminário voltado aos alunos de Letras da Faculdade onde Candido deu aulas por décadas, algo que não tivesse a pretensão de um evento ostensivo ou midiático, sendo antes uma conversa entre os professores do curso de Letras e os alunos. E a formulação simples do título – **Antonio Candido e a Literatura** – falava do desejo de discutir literatura, discutir as obras e os autores da literatura brasileira e estrangeira.

O evento ocorreu no início do mês de novembro, entre os dias 5 e 11, distribuído em três locais: Anfiteatro de Geografia e Auditório Milton

^I Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

^{II} Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

^{III} Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Santos da FFLCH; e Auditório da Biblioteca Brasileira Mindlin (BBM). Durante uma semana inteira, de segunda a sexta-feira, os professores do Departamento de Teoria Literária, bem como vários convidados dos demais departamentos de Letras, discutiram com os alunos – tendo havido mais de duas centenas de inscritos – aspectos da obra de Antonio Candido, em três grandes eixos: questões teóricas; leitura da poesia lírica; leitura da prosa de ficção. No total, foram oito mesas, com vinte e quatro trabalhos apresentados, cuja tônica, como ficou dito, recaiu na leitura das obras e autores, bem como na discussão de problemas críticos, e não propriamente em textos memorialísticos, pois a Comissão queria que fosse uma grande conversa e discussão entre professores e alunos sobre a obra do autor. Ao final da mesa de abertura, a professora aposentada Iná Camargo Costa, a convite da Comissão, leu o texto escrito pelo próprio Candido – um inédito cedido a Maria Augusta Fonseca –, intitulado “Como e porque sou crítico”, publicado no livro-homenagem *Antonio Candido cem anos* (Editora 34) e republicado neste número de *Literatura e Sociedade*.

Como sói acontecer nos números dedicados a eventos, nem todos os participantes puderam enviar seus trabalhos (por razões compreensíveis); ainda assim, o material compilado neste número de *Literatura e Sociedade* oferece uma visão abrangente da excelência dos trabalhos apresentados no Seminário.

Os “Ensaio” se abrem com um texto de autoria da professora Sandra Nitrini, historiando a criação da disciplina de Teoria Geral da Literatura proposta por Antonio Candido e aprovada em setembro de 1959, o que dará campo para a criação da área de Teoria Literária e Literatura Comparada. Os demais trabalhos da seção podem ser agrupados em dois campos complementares: uma parte dos ensaios dedica-se a questões de ordem teórica vistas na obra de Candido – questões de gênero e historiografia literária, bem como de método e pressupostos críticos. É o caso dos trabalhos das professoras Aurora Fornoni Bernardini, Salete de Almeida Cara, Maria Silvia Betti, Betina Bischof, Andrea Saad Hossne, bem como do professor Edu Teruki Otsuka.

Um segundo grupo de trabalhos dedica-se a analisar obras e autores, a partir de considerações do crítico sobre esses autores e obras, ou mesmo partindo de algum ensaio de Candido e aplicando-o na leitura de outras obras, tanto brasileiras quanto estrangeiras, de poesia e ficção. Neste segundo caso, estão os trabalhos sobre ficção de Sandra Guardini Vasconcelos e Alexandre Bebian de Almeida, sobre Conrad e Proust respectivamente; e de Yudith Rosenbaum, Maria Augusta Fonseca e Eduardo Vieira Martins, abordando as obras de Guimarães Rosa, Oswald de Andrade e Bernardo Guimarães. No caso da poesia, alinham-se as leituras de Viviana Bosi, Cleusa Rios e Ariovaldo Vidal, tematizando

respectivamente o motivo da rosa e o tempo, a poesia de Drummond e Murilo Mendes, e a poesia de João Cabral.

Na seção “Memória”, a revista reproduz o tópico inicial da tese de livre-docência do professor Joaquim Alves de Aguiar sobre o ensaio de Antonio Candido, “A revolução de 1930 e a cultura”, numa homenagem póstuma ao ex-colega de Departamento, que se dedicava em cursos e ensaios à obra de Candido.

Na seção “Rodapé”, publicamos o texto do próprio homenageado “Como e porque sou crítico”, testamento em que o grande Professor deixou registrado seu percurso e amor pela literatura.

Finalmente, é preciso fazer o registro de vários agradecimentos aos que nos auxiliaram na empreitada: aos professores que colaboraram com o Seminário apresentando seu trabalho; aos professores que participaram da coordenação das mesas; aos alunos de pós-graduação e funcionários do Departamento de Teoria Literária; ao Boletim Acontece da FFLCH; ao Jornal da USP; à Secretaria do Departamento de Geografia; e à Biblioteca Brasileira Mindlin. E um agradecimento à Cíntia Eto, monitora da revista *Literatura e Sociedade*, que se empenhou na publicação deste número.

Ariovaldo Vidal é professor doutor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Publicou os livros *Roteiro para um narrador* (2000), *Leniza & Elis* (2002) em parceria, e *Atando as pontas da vida* (no prelo). Trabalha com a prosa brasileira moderna, a poesia brasileira do mesmo período, bem como com as relações entre literatura e cinema, procurando compreender a poética do autor em suas implicações com a tradição literária e a matéria social. Contato: ari.vidal@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2132-0332>

Edu Teruki Otsuka é professor doutor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. É autor de *marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural* em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque (2001) e de *Era no tempo do rei: atualidades das Memórias de um sargento de milícias* (2016). Contato: eduotsuka@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5283-6251>

Maria Augusta Fonseca é professora livre-docente sênior do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. É autora de *Palhaço da burguesia: Serafim Ponte Grande e o universo circense* (1979), *Oswald de Andrade: o homem que come* (1982, 2ª ed.); *Oswald de Andrade: biografia* (2007, 2ª ed.), *Por que ler Oswald de Andrade* (2008); *Por que ler Mario de Andrade* (2013), e organizou, com Roberto Schwarz, *Antonio Candido 100 anos* (2018). Contato: mabfonseca@uol.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2738-9485>

SUMÁRIO

EDITORIAL • 05

Comissão organizadora

ENSAIOS

ANTONIO CANDIDO E A LITERATURA

ANTONIO CANDIDO, CRIADOR DA ÁREA DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA • 11

Sandra Nitrini

MINHAS AULAS COM ANTONIO CANDIDO • 25

Aurora Fornoni Bernardini

PERCURSO HISTÓRICO-ESTÉTICO DA IDEIA DE FORMAÇÃO • 40

Salete de Almeida Cara

SOBRE "O DIREITO À LITERATURA", DE ANTONIO CANDIDO • 56

Maria Sílvia Betti

QUESTÕES DE ROMANCE: NOTAS SOBRE

ANTONIO CANDIDO E A CRÍTICA BRASILEIRA • 64

Edu Teruki Otsuka

O MÉTODO CRÍTICO DE ANTONIO CANDIDO: FORMA, LÍRICA E SOCIEDADE • 82

Betina Bischof

DO RODAPÉ À *RODAPÉ*: CRÍTICA LITERÁRIA E CONTEMPORANEIDADE • 93

Andrea Saad Hossne

ANTONIO CANDIDO LEITOR DE OSWALD DE ANDRADE • 106

Maria Augusta Fonseca

**A DUPLA FACE DE UM CRÍTICO: NOTAS SOBRE
"O HOMEM DOS AVESSOS", DE ANTONIO CANDIDO • 120**

Yudith Rosembaum

CATÁSTROFE E SOBREVIVÊNCIA EM *HEART OF DARKNESS* • 127

Sandra Guardini Vasconcelos

AS ROSAS E O TEMPO • 140

Viviana Bosi

O ERRO E O MÉTODO PROUSTIANO • 153

Alexandre Bebiano de Almeida

A TRADIÇÃO ORAL E O APARECIMENTO DA FICÇÃO • 163

Eduardo Vieira Martins

**CANDIDO E FREUD: NA TRAMA DAS LEMBRANÇAS
DE DRUMMOND E MURILO • 172**

Cleusa Rios

DO DOIS AO TRÊS EM JOÃO CABRAL • 193

Ariovaldo Vidal

MEMÓRIA

223 • UM RADICAL DEMOCRÁTICO [EXCERTO]

Joaquim Alves de Aguiar

RODAPÉ

COMO E PORQUE SOU CRÍTICO • 237

Antonio Candido

ENSAIOS

Antonio Candido e a Literatura

ANTONIO CANDIDO, CRIADOR DA ÁREA DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i30p11-24>

Sandra Nitrini¹

RESUMO

Amparado na sua atuação de crítico literário, ainda como professor de Sociologia, Antonio Candido percebeu que havia uma carência de estudos gerais introdutórios e estudos teóricos especializados, indispensáveis para uma boa formação acadêmica dos estudantes de Letras, ao contrário do que ocorria em outras faculdades e em outros cursos, nas quais já existiam disciplinas com este objetivo. Ele se valerá desta observação para fundamentar sua sugestão de se criar uma disciplina deste teor no curso de Letras, encaminhada à Congregação da, então, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP e aprovada em 1959.

A atuação de Antonio Candido como professor que inaugurou o campo de estudos teóricos e comparativos na USP constitui o foco principal deste artigo, que contempla também um memento dos colaboradores que contribuíram e dos que contribuem atualmente para o desenvolvimento da Área de Teoria Literária e Literatura Comparada.

ABSTRACT

Supported by his performance as a literary critic, and as Sociology professor at USP, Antonio Candido realized that there was a lack of general introductory studies and of specialized theoretical studies, fundamental for a good academic education for Literature students, in opposition to what happened in other colleges and courses, that already had disciplines for this purpose. He will use this observation to substantiate his suggestion to create a discipline of this content in the Literature course, sent to the Congregation of the Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras of the University of São Paulo, at the time, which was approved in 1959.

Antonio Candido's role as the professor who inaugurated the field of theoretical and comparative studies at USP is the main focus of this article, which also includes a memento of the collaborators who have contributed and those who currently contribute to the development of the Literary Theory and Comparative Literature area.

PALAVRAS-CHAVE:

Antonio Candido;
Teoria Geral da Literatura;
Teoria Literária e Literatura
Comparada;
Letras;
corpo docente.

KEYWORDS

Antonio Candido;
General Literature Theory;
Literary Theory and Comparative
Literature;
Language and Literature;
teaching staff.

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Em 1959, Antonio Candido, então assistente de Sociologia, sugeriu a criação da Cadeira de Teoria Geral da Literatura. Sua proposta encontrou ressonância no corpo docente e foi encaminhada à Congregação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, tendo sido aprovada por unanimidade na reunião do dia 10 de setembro. Nesse mesmo ano lançou *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. De modo que 1959 foi um ano especial para o curso de Letras da USP, intimamente ligado ao nome de Antonio Candido com a aprovação da disciplina de Teoria Geral da Literatura e com a publicação de seu livro, fundamental como poucos serão em nossa cultura”, no dizer de Antonio Callado e na experiência e convicção de seus milhares e milhares de leitores, ao longo desses quase sessenta anos.

Amparado na sua atuação de crítico literário, Antonio Candido percebeu que havia uma carência de estudos gerais introdutórios e estudos teóricos especializados, indispensáveis para uma boa formação acadêmica dos estudantes de Letras, ao contrário do que ocorria em outras faculdades e em outros cursos, nas quais já existiam disciplinas com este objetivo, como Introdução ao Estudo do Direito, Teoria Geral do Estado, Teoria Geral da Educação, Introdução aos Estudos Históricos e Introdução à Filosofia. Ele se valerá desta observação para fundamentar a sugestão de se criar uma disciplina deste teor no curso de Letras.

Este argumento de grande força para dar igualdade de condições curriculares ao curso de Letras em relação aos demais se reveste de especificações qualitativas ao considerar que “uma cadeira desta amplitude tem importância primordial na formação literária do estudante, por importar numa confrontação de pontos de vista, antigos e modernos, convergência e síntese dos estudos especiais e irradiação do pensamento crítico e renovador, através da análise das tendências atuais da literatura”, palavras que constam do documento da Congregação destinado ao Conselho Universitário, ao submeter para sua avaliação a proposta de criação da Cadeira de Teoria Geral e certamente da autoria de Antonio Candido ou inspiradas por suas manifestações ao tratar deste assunto com seus pares.

A área de Teoria Literária e Literatura Comparada começou a integrar o curso de Letras em 1961, como Cadeira de Teoria Geral da Literatura. No ano seguinte, passou a se chamar Teoria Literária e Literatura Comparada por iniciativa de Antonio Candido, para se assegurar o estudo das literaturas estrangeiras e um espaço institucional para a Literatura Comparada. Iniciativa que não poderia deixar de ser tomada pelo autor da *Formação da literatura brasileira*, livro que constitui o

testemunho cabal de que a história da literatura brasileira, em seu período de formação, acha-se vinculada a modelos estrangeiros e não escapa a uma aproximação comparatista.

De 1961, quando se inaugura a Cátedra, até 1964, Antonio Candido, único professor, encarregou-se dos cursos destinados aos alunos do primeiro e do quarto anos da Graduação, cada um com duas aulas semanais, para os períodos diurno e noturno, lembrando que naquela época as disciplinas eram anuais e vigia o sistema de cátedras. Na programação divulgada para o ano de 1961 (prática que se instalou na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, a partir de 1960, por decisão de uma Congregação de 1959), o curso do primeiro ano intitula-se **Introdução ao Estudo da Literatura** e o do quarto ano, **Análise crítica do romance** (dividido em duas partes: **Teoria e Técnica**).

O professor Antonio Candido ministrava ainda o curso de especialização, também nos dois períodos. Este curso consistia num seminário duplo por semana. Na ementa apresentada na programação divulgada para 1961, o curso de especialização, **O exercício crítico da ficção**, assim é descrito “Análise adiantada de obras de ficção, com vistas a um ensaio pessoal redigido pelo aluno, sobre obras escolhidas em combinação com o professor, que tomará duas para objeto de explicação e ponto de reparo”.

Em 1964, o curso de Teoria Literária e Literatura Comparada passou a ter um número de alunos bem maior que o do ano inaugural da cadeira, o que propiciou ao professor Antonio Candido contar com o apoio de um instrutor, encarregado de coordenar os seminários, “para análise de textos ilustrativos dos diversos aspectos estudados nas aulas”, de acordo com a descrição do programa divulgado. A cada grupo de seis aulas ministradas pelo professor, seguiam-se dois seminários sob a responsabilidade do instrutor, Roberto Schwarz, que tinha voltado ao Brasil, em 1963, depois de uma estadia de dois anos nos Estados Unidos, onde apresentou seu mestrado na Universidade de Yale, sob a orientação de René Wellek.

Houve alteração do número de carga horária do curso do primeiro ano, **Introdução à Teoria Literária**, de duas para uma aula. Note-se a mudança do nome da disciplina, de **Introdução ao Estudo da Literatura**, de 1961, para **Introdução à Teoria Literária**, dando ênfase à dimensão teórica, mais coerente com a motivação da criação desta cadeira, fundamentada na necessidade de um espaço “em que se estudam e se exponham, de forma sistemática, as teorias da literatura, da estética, crítica e história literárias, para uma constante revisão de ideias e valores, e reconstrução, à luz das pesquisas mais recentes, de uma “teoria geral da literatura”, reproduzindo-se aqui trecho do documento da Congregação, citado anteriormente.

Cabe ressaltar que duas linhas mestras foram adotadas no curso de Teoria da Literatura e Literatura Comparada desde o começo: “ensinar de

maneira aderente ao texto, evitando teorizar demais e procurando mostrar de que maneira os conceitos lucram em ser apresentados como instrumentos de prática imediata, isto é, de análise”, nas palavras de Antonio Candido.² É de se ressaltar ainda a opção do professor Antonio Candido de trabalhar com textos de autores clássicos para cursos dos primeiros anos, enquanto os alunos do quarto ano e da Especialização tinham a oportunidade de estudar escritores do Modernismo e de entrar em contato com os *clássicos* de maneira atualizada. O que para os inícios dos anos de 1960 representava uma inovação, quase que uma ousadia, pois naquela época ainda os estudos literários estavam fadados a se circunscreverem a autores do passado mais longínquo. A ênfase ao estudo concreto da obra literária e à abertura à literatura moderna decorre da vivência acadêmica, literária, cultural e intelectual do criador do campo de estudos da teoria literária e literatura comparada, lembrando sua atuação como crítico literário e sua participação no grupo da revista *Clima*.

Voltemos para o curso de Teoria Literária e Literatura Comparada de 1964. Mantiveram-se as duas aulas para o quarto ano. Também se manteve o curso de especialização com uma inovação: o curso passou a se desenvolver em duas partes, cada qual com duas horas semanais: uma dedicada à **Linguagem e Estilo em Cinema**, a cargo do Prof. Paulo Emílio Sales Gomes; outra dedicada ao **Seminário de Análise Poética**, sob a responsabilidade de Antonio Candido. Também cabe aqui pontuar a preocupação de Antonio Candido em trazer para os estudantes de Letras o acesso a outra linguagem artística, imprescindível para o estudioso da literatura e antecipando para seus estudantes o que hoje chamamos o estudo da relação entre artes, ainda que o curso se estruturasse em partes separadas: uma dedicada ao cinema, outra à literatura.

Além de todas essas atividades didáticas, Antonio Candido instituiu para o doutoramento o Seminário do Círculo de Literatura Comparada, sobre formulação de problemas e métodos de investigação, também com duração de duas horas semanais, sob sua responsabilidade. De modo que ele oferecia aos estudantes de especialização e de doutoramento, dois vieses da Literatura Comparada: entre literaturas e entre literatura e outra arte.

Dentre os primeiros cursos, assinalam-se, para o quarto ano, o de Teoria e Análise do romance (1961-1962) e o de O estudo analítico do poema (1963-1964). Parte deste curso foi mimeografado por seus alunos, à revelia de Antonio Candido. Mais de 20 anos depois, o professor permitiu sua publicação pela FFLCH, motivado por uma perspectiva histórica à medida em que "este material já pode ser considerado como elemento para a sua história, como amostra do que se fazia naquele tempo, antes das

² "O estudo analítico do poema". São Paulo: FFLCH-USP, s.d., p. 6.

transformações e, em consequência, o seu ensino", no entanto, ele se revela ainda atual e integra a bibliografia de **Introdução aos Estudos Literários**, disciplina obrigatória do ano básico de Letras, constituindo um de seus itens mais lidos e aproveitados pelos alunos até hoje. É um livro procurado não só pelos estudantes da USP, mas por muitos outros leitores, haja vista suas constantes reedições.

Os primeiros cursos de quinto ano ou especialização baseavam-se em seminários e aulas centradas num problema, visando à aquisição de técnicas avançadas de trabalho. Assim, foram ministrados nesse nível o curso de Ecdótica (Edição Crítica), com investigação e análise de manuscritos e o de crítica textual, tendo como objeto de aplicação contos de Machado de Assis, em 1961; seminários sobre *Quincas Borba*, a cargo do professor e dos alunos, com o objetivo de construir uma interpretação coletiva, em 1962; seminários de análise de cinco poemas escolhidos a partir da obra de Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Mello Neto, em 1963.

Referindo-se a essa época, Antonio Candido lembra que, durante meses, em 1962, ele e seus alunos analisaram o poema *Louvação da Tarde* de Mário de Andrade. No decorrer dos seminários surgiu a ideia do levantamento de suas anotações marginais, o que foi efetuado por Maria Helena Grembecki, Nites Teresinha Ferer e Telê Porto Ancona Lopez. Segundo o próprio Antonio Candido, este levantamento talvez tenha sido o primeiro impulso no processo de incorporação do acervo deste escritor ao Instituto de Estudos Brasileiros. Valendo-se do material colhido, as três pesquisadoras realizaram suas dissertações de mestrado e teses de doutoramento sobre aspectos da obra de Mário de Andrade, dando início a um ciclo de pesquisas, documentação e estudos sobre a obra deste grande escritor e sobre o Modernismo em geral.

Mais docentes vêm compor a Área de Teoria Literária e Literatura Comparada ainda na década de 1960: Walnice Nogueira Galvão (1965), João Alexandre Barbosa (1967) e Davi Arrigucci Jr. (1967). Em 1968, Roberto Schwarz já não mais fazia parte do quadro atuante de docentes, pois mudara-se para Paris, por injunções da ditadura daquela época.³ Um ano depois, uma nova docente no curso: Teresa de Jesus Pires Vara.

Com a reforma da FFLCH em 1969, extinguiu-se o regime de cátedras e foram criados dois Departamentos de Letras: o de Clássicas e Vernáculas e o de Modernas. Ficaram fora deles duas disciplinas gerais, a de Teoria Literária e Literatura Comparada e a de Linguística. Essa mesma reforma deslocou do Departamento de História os recém-criados Estudos Orientais. Por conveniência dessas disciplinas, sem grandes afinidades, mas que necessitavam juridicamente da massa crítica que, àquela época, só

³ Doutorou-se em Estudos Latino-Americanos pela Universidade de Paris III (Université Sorbonne Nouvelle III) sob orientação de Raymond Cantel em 1976.

Teoria Literária e Literatura Comparada podia fornecer para a constituição de um Departamento e com a generosa anuência acadêmica dos professores Antonio Candido e Isaac Nicolau Salum, da área de Linguística, surgiu um Departamento anômalo, como sempre foi o de Linguística e Línguas Orientais, em cujo nome jamais figurou Teoria Literária e Literatura Comparada, disciplina sem a qual ele não teria existido.

De 1969 até 1990, ano da criação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, manteve-se na graduação o esquema curricular inicial, com pequenas modificações, constituindo sempre um primeiro ano de Introdução aos Estudos Literários e um quarto ano de Teoria Literária e Literatura Comparada, os quais se tornaram semestrais em 1969. Quase vinte anos depois, em 1988, a disciplina de Teoria Literária e Literatura Comparada se desdobrou para se garantir um espaço no currículo de Letras, no qual os alunos tivessem acesso, de um lado, à discussão e sistematização das questões do núcleo central da Teoria Literária, voltado para o problema do modo de ser da obra literária, de sua compreensão crítica e para uma série de assuntos afins, e de outro, à análise e reflexão de problemas específicos da Teoria da Literatura Comparada, campo de estudos literários que passou a ser alvo de um interesse renovado no Brasil, nos anos de 1980. Introdução aos Estudos Literários, então disciplina optativa, exceto para o curso de Linguística, passa a integrar o currículo mínimo de Letras em 1990. Posteriormente, na primeira década do século XXI, outras disciplinas optativas foram implantadas: Correntes Críticas e Literatura e Educação.

Quanto ao quinto ano ou especialização, até 1971 o curso foi centralizado em Antonio Candido, professor responsável por duas das três disciplinas obrigatórias que compunham seu currículo: *Teoria Literária e Literatura Comparada A* e *Teoria Literária e Literatura Comparada B*. A outra, *Teoria e História do Cinema* ficava a cargo de Paulo Emílio Salles Gomes. O aluno deveria ainda seguir uma disciplina optativa, escolhida entre *Sociologia da Arte*, ministrada por Ruy Coelho e *Estética*, por Gilda de Mello e Souza. As quatro disciplinas eram anuais. O curso não conferia título de mestrado ou doutorado. Este poderia ser obtido depois, por meio de dissertação ou tese, se o aluno o desejasse e fosse aceito pelo orientador. No entanto, ele tinha direito a um certificado de pós-graduação. Esta estrutura tinha forte unidade, derivada do fato de que os dois cursos de Teoria eram dados pelo mesmo professor. Por outro lado, a componente interdisciplinar também era contemplada. Com a passagem para o *regime novo* da pós-graduação em 1971, a interdisciplinaridade continuou a ser possível, embora não mais obrigatória e nem articulada ao eixo de Teoria Literária. Este eixo deixou de ser único. As disciplinas tornaram-se semestrais e passaram a ser ministradas por vários orientadores. Ressalve-se, contudo, que a perda destes louváveis traços do currículo da primeira

fase da pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada foi compensada pela própria riqueza da diversidade de pontos de vista, introduzidos pelos professores que começaram a atuar na área no início da década de 70.

Voltando aos primeiros docentes da Área, todos, exceto Roberto Schwarz, todos doutoram-se sob orientação de Antonio Candido, o que assegurou, a despeito de diferenças de origem, de formação acadêmica e de preferências por diferentes teorias e correntes críticas, uma afinidade no sentido de não se cultivar a teorização, desvinculada da leitura concreta da obra literária e da relação desta com a sociedade.

A eles viriam juntar-se na década de 1970: Lígia Chiappini Moraes Leite e Lucila Ribeiro Bernardet (1973) e João Luiz Machado Lafeté (1978). Exceto Lucila, orientada por Paulo Emílio Salles Gomes, ambos fizeram mestrado e doutorado sob a orientação de Antonio Candido.

Essa leva de docentes da década de 1970 faz parte, num certo sentido, da primeira geração que atuou na Área de Teoria Literária e Literatura Comparada, no período em que Antonio Candido estava presente no cotidiano acadêmico da FFCLH, até se aposentar em 1978, embora tenha continuado na pós-graduação até 1992. Atuou ainda na graduação e na pós-graduação, na condição de professora colaboradora, contratada, Marlyse Meyer, entre fins dos anos 70 e inícios de 80. Os professores Boris Schnaiderman e Aurora Fornoni Bernardini, de Literatura Russa, passaram a integrar o corpo docente da pós-graduação, ministrando cursos e orientando pós-graduandos, no decorrer dos anos, mesmo depois de suas aposentadorias, contribuindo para a implementação e solidificação do programa da pós-graduação da área. Colaborou ainda no início desta etapa de pós-graduação a profa. Onédia Barbosa, da área de inglês.⁴

Na década de 1980, houve uma ampliação do quadro docente, com o ingresso de Iumna Maria Simon (1981, doutorado com João Alexandre Barbosa), Sandra Margarida Nitrini (1982, mestrado com Greimas, na Escola Prática de Altos Estudos de Paris e doutorado com Davi Arrigucci Jr.), Regina Lúcia Pontieri (1987, mestrado e doutorado com Teresa de Jesus Pires Vara), Cleusa Rios Pinheiro Passos (1988, mestrado com Jean Fabre, Universidade Paul Valéry, em Montpellier, e doutorado com Davi Arrigucci Jr). Tendo sido essas quatro docentes orientandas de ex-orientandos de Antonio Candido, podemos dizer que elas constituem a segunda geração de professores da Área.

⁴ No decorrer dos anos, docentes de outras áreas da FFLCH foram credenciados para ministrar cursos e orientar dissertações e teses, como Willi Böhle, de literatura alemã; Philippe Willemart, de literatura francesa; Sandra Gardini Vasconcelos, de literatura inglesa. O mais recente professor credenciado, Adriano Schwartz, pertence ao quadro docente da EACH. Outros professores, colaboradores ou contratados temporariamente, contribuíram com a Área, como Modesto Carone e Berta Waldman, da Unicamp.

Os docentes de Teoria Literária e Literatura Comparada vinham discutindo há muito tempo a idéia de constituição de um Departamento, com o intuito de obter melhores condições para desenvolver seu projeto acadêmico que incluía, entre outras atividades, a expansão de cursos optativos para o aluno de Letras e da Faculdade. A rigor, esta discussão vinha desde o início da década de 1980.

A criação do Departamento foi aprovada pela Congregação em 10 de dezembro de 1987, mas só se consolidou em 21 de junho de 1990, com o reconhecimento oficial da Universidade. Nesta ocasião, o responsável pela Área era Davi Arrigucci Jr., veio a se tornar o primeiro chefe do Departamento.

Na data da instalação oficial do Departamento, havia 16 docentes, dentre os quais oito tinham ingressado por processo de seleção em 1989: Adélia Bezerra de Menezes, que tinha sido orientanda de Antonio Candido, no mestrado e doutoramento, e já era docente doutora há muitos anos na Unicamp; Ariovaldo José Vidal, na época mestrando em Literatura Brasileira, sob a orientação de Alcides Villaça; posteriormente se doutoraria, em Teoria Literária, sob a orientação de Davi Arrigucci Jr.; Claudia de Arruda Campos, mestre em Literatura Brasileira, sob a orientação de Décio de Almeida Prado; faria depois seu doutoramento em Teoria Literária, sob a orientação de Lígia Chiappini Moraes Leite; Iná Camargo Costa, mestre em Estética, sob a orientação de Otilia Arantes, com quem continuaria seu doutoramento; Ivone Daré Rabello, mestranda em Teoria Literária, sob a orientação de João Luiz Lafetá, e doutorado sob a orientação de Iná Camargo Costa; Joaquim Alves de Aguiar, mestrando em Teoria na Unicamp, sob a orientação de Maria Lúcia Dal Farra, faria posteriormente seu doutoramento sob a orientação de Davi Arrigucci Jr.; Rita de Cássia Natal Chaves, doutoranda em Literatura Africana, sob a orientação de Benjamin Abdalla Jr., tendo já defendido mestrado sob sua orientação, e Roberto Ventura, doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada, que tinha sido orientado por João Alexandre, e que já trazia o título de doutor da Alemanha. Fizera seu mestrado na PUC do Rio, com Silvano Santiago.

Essa terceira geração de docentes, com formação diversificada, integrou-se na vida acadêmica do DTLIC, dando, com atualizações teóricas, continuidade à tradição da perspectiva dos estudos de teoria literária e literatura comparada.

Intensificou-se a diversificação de origem dos novos docentes, a partir dos anos 90, fato decorrente da expansão da universidade e dos cursos de pós-graduação e do acesso à universidade por concursos públicos: Marcus Vinicius Mazzari (1996, mestrado em Literatura Alemã, sob a orientação de Willi Böhle, com doutorado na Universidade Livre de Berlim, sob a orientação de Scherpe), Maria Augusta Fonseca (1997, com mestrado e doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada, sob a

orientação de Boris Schnaiderman), Viviana Bosi (1998, mestrado na Faculdade de Educação da USP, sob a orientação de Maria Teresa Fraga Rocco, e doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada, sob a orientação de Davi Arrigucci Jr.), Andréa Saad Hossne (1998, mestrado e doutoramento em Teoria Literária e Literatura Comparada, sob orientação de Sandra Margarida Nitrini).

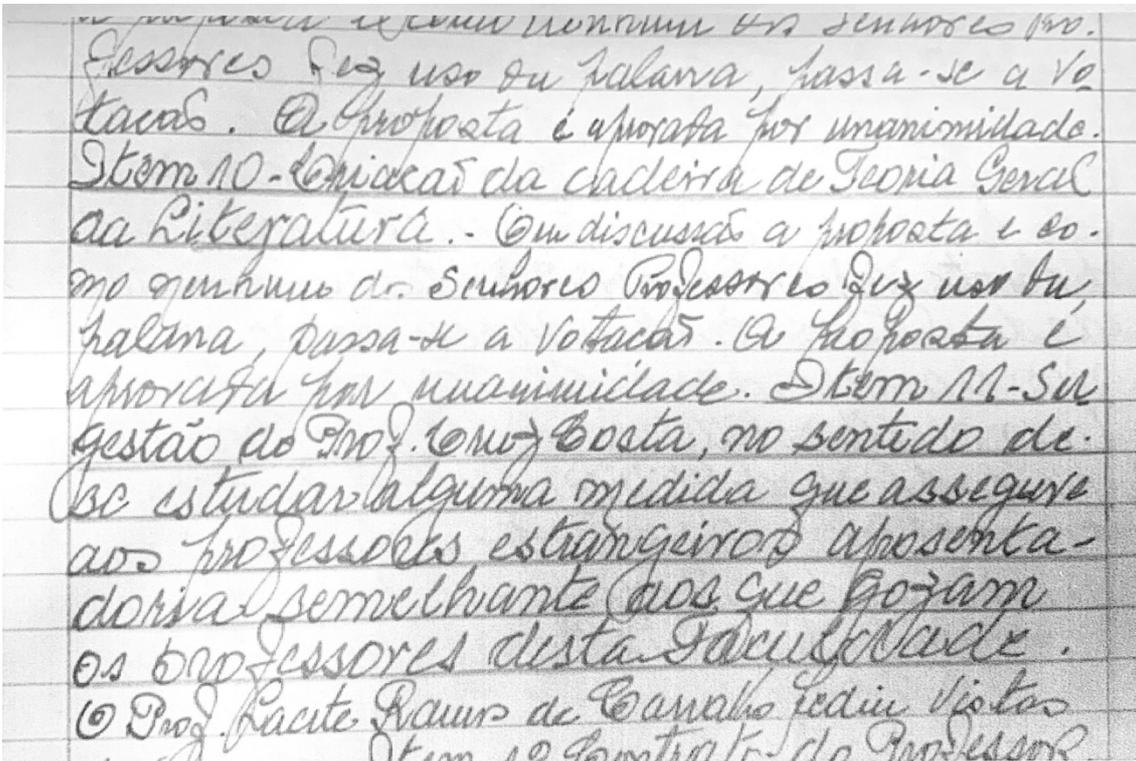
A partir de 2000, seja para substituir docentes aposentados e Roberto Ventura, infelizmente falecido precocemente, seja para atender parte das reivindicações da greve dos alunos da FFLCH, de 2002, movimento iniciado pelos alunos de Letras, diante da precária situação das salas de aula, foram admitidos novos docentes propiciando, assim, uma renovação do quadro permanente de professores. Constituem a última leva de docentes do DTLLC: Fábio de Souza Andrade (2000, mestrado e doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada, sob a orientação de Davi Arrigucci Jr.), Jorge de Almeida (2001, doutorado em Estética, sob a orientação de Paulo Arantes), Roberto Zular (2002, doutorado em Literatura Francesa, sob a orientação de Philippe Willemart), Marco Natali (2003, mestrado e doutorado em Literatura Comparada, na Universidade de Chicago, sob a orientação de Dipesh Chacabart) e Betina Bischof (também em 2003, doutoramento em Teoria Literária e Literatura Comparada, sob a orientação de Davi Arrigucci Jr.), Eduardo Vieira Martins (2004, mestrado e doutorado na Unicamp, sob a orientação de Luiz Carlos da Silva Dantas), Samuel Titan e Ana Paula Sá e Souza Pacheco (2005, ambos com doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada, sob a orientação de Davi Arrigucci Jr.), Marta Kawano (em 2007, com mestrado em filosofia, com Luiz Henrique Lopes dos Santos e doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada, sob a orientação de Sandra Nitrini e co-orientação de Davi Arrigucci Jr.), Edu Teruki também em 2007 (com mestrado e doutorado em Literatura Brasileira, sob a orientação, respectivamente, de Claudia Arruda Campos e de José Antonio Pasta Jr.) e, por último, Anderson Gonçalves da Silva (2013, doutorado em Filosofia, sob a orientação de Paulo Eduardo Arantes).

Compartilhar linhas mestras e objetivos gerais é absolutamente necessário para que uma equipe tenha sua identidade. Por isso, os professores do DTLLC discutem com frequência seu projeto acadêmico, não apenas por injunções institucionais, por ocasião das avaliações, mas por uma necessidade interna de compreensão da própria identidade. Modificações e adaptações de linhas de pesquisa foram feitas em função do perfil do quadro docente do momento, mas se manteve o eixo medular da Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, cujas coordenadas foram lançadas, quando da criação deste campo de estudos.

Não se trata de uma postura conservadora e acrítica nem de uma inércia intelectual, mas da opção dos docentes ao longo dos anos por continuarem a priorizar a obra literária, razão de ser da própria teoria e crítica

literárias, sem desconsiderar sua relação com outros saberes e com outras artes, como bem mostram as linhas de pesquisa desenvolvidas nos últimos anos e como foram cultivadas desde as primeiras disciplinas da Área de Teoria Literária e Literatura Comparada.

Em recente relatório de avaliação, o DTLLC reafirma que “almeja, dando continuidade à sua tradição pioneira na área, contribuir decisivamente para a formação de profissionais atentos às questões teóricas e críticas dos estudos literários, e participar ativamente dos debates nacionais e internacionais sobre Teoria Literária e Literatura Comparada”, com a perspectiva de constante atualização. Tais palavras ecoam propósitos que motivaram a criação deste campo de estudos, palavras coincidentes com muitas que compuseram o documento argumentativo em prol da criação da antiga Cadeira de Teoria Geral da Literatura.



Trecho manuscrito da ata que se refere à criação da Cadeira de Teoria Literária (1959).

Ementas dos programas da cadeira de Teoria Literária dos anos de 1961 e 1964, publicadas pela FFCL:

CURSO DE TEORIA GERAL DA LITERATURA

Professor: Dr. Antônio Cândido de Mello e Souza (contratado:

Introdução ao Estudo da Literatura.

* *

1.º Ano

(2 aulas semanais, cursos diurno e noturno).

1. Matéria e forma da criação literária.
2. A classificação das obras.
3. Os recursos expressivos.
4. Análise de textos.
5. Noções de investigação literária.

4.º Ano

Análise Crítica do Romance.

(2 aulas semanais, cursos diurno e noturno).

I — Teoria.

1. O problema da crítica de romance.
2. Esquema geral de análise.
3. O enredo e o foco narrativo.
4. Os personagens.
5. O ambiente novelístico.
6. O tempo narrativo.
7. A estrutura.
8. O estilo.
9. A coerência.
10. A verossimilhança.
11. O significado humano e artístico.

II — Técnica.

Estudo de um romance brasileiro a ser indicado.

ESPECIALIZAÇÃO

O exercício da crítica de ficção.

(1 seminário duplo por semana, para diurno e noturno).

Análise adiantada de obras de ficção, com vistas a um ensaio pessoal redigido pelo aluno, sobre obras escolhidas em combinação com o professor, que tomará duas para objeto de explicação e ponto de reparo.

TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

(Curso)

Professor: Antônio Cândido de Mello e Souza
Instrutor: Lic. Robert Schwarz

Programas para 1964

1.º Ano

Diurno e Noturno
1 aula semanal

INTRODUÇÃO À TEORIA LITERÁRIA

1. Natureza da literatura.
a. universalidade b. modalidades c. função.
2. Os fatores externos da obra.
a. sociais b. culturais c. psíquicos.
3. Os fatores internos.
a. normas b. gêneros c. estilo.
4. O destino da obra.
a. fortuna no tempo e no espaço b. influência entre as obras
c. influência na vida.
5. Modos de estudar a obra.
a. erudito b. histórico c. analítico d. ensaístico.

NOTA: Os alunos deverão realizar trabalhos mensais para aquisição da técnica de análise literária nos diversos níveis estudados no programa. Esta parte ficará a cargo do Instrutor, Lic. Roberto Schwarz.

4.º Ano

Diurno e Noturno
2 aulas semanais

O ESTUDO ANALÍTICO DO POEMA

1. Os fundamentos do poema.
a. sonoridade b. ritmo c. metro d. verso.
2. As unidades expressivas.
a. imagem b. tema c. alegoria d. símbolo.
3. A estrutura.
a. princípios estruturais b. princípios organizadores c. sistemas de integração.
4. Os significados.
a. sentido ostensivo e latência b. tradução intelectual c. poesia "direta" e "obliqua". d. clareza e obscuridade.
5. A unidade do poema.

NOTA: No curso, cada grupo de seis aulas será seguido de dois seminários a cargo do Instrutor, para análise de textos ilustrativos dos diversos aspectos estudados nas aulas.

Especialização

O curso terá duas partes, ministradas paralelamente durante o ano todo:

Parte I:

Linguagem e Estilo em Cinema

(A cargo do Prof.: Paulo Emilio Salles Gomes)
(2 horas semanais)

A — O problema da simultaneidade narrativa no nascimento da linguagem cinematográfica.

1. Registro e descrição no cinema primitivo (de Lumière à Escola de Brighton).
2. Ilustração e narração (Zecca e Porter).
3. A linguagem e o estilo de David Wark Griffith.

B — Simultaneidade e montagem.

4. Ambição de autonomia estética.
5. Alcance e limite do vanguardismo.
6. A linguagem e o estilo de Serguei Mikhailovitch Eisenstein.

NOTA: As ilustrações do curso constarão de filmes projetados em horário variável, em cooperação com a Fundação Cinemateca Brasileira.

Parte II:

Seminário de Análise Poética

(A cargo do Prof.: Antônio Cândido de Mello e Souza)
(2 horas semanais)

Textos do Prof. Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto.

Doutoramento

Seminário do Círculo de Literatura Comparada, sobre formulação de problemas e métodos de investigação.

NOTA: Salvo menção expressa em contrário, os cursos serão dados pelo Prof. de Teoria Literária e Literatura Comparada.

Fontes: Documentos que constam do Processo de Criação do Departamento, em sua maioria, encaminhados e assinados por Walnice Nogueira Galvão, então responsável pela Área de Teoria Literária e Literatura Comparada; Relatórios de Avaliação do Departamento, Ata da Congregação da Faculdade Filosofia, Ciências e Letras de 10 de setembro de 1959, Processo de Criação da Cadeira de Teoria Geral da Literatura e documentos de programação das disciplinas.

Sandra Nitrini é professora titular sênior do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. É autora de *Literatura Comparada: história, teoria e crítica* (2010, 3ª ed.); *Um olhar sobre a Literatura Comparada no Brasil* (Cadernos do IEB, n. 10, 2018, publicação *online*); *Transfigurações: ensaios sobre a obra de Osman Lins* (2010) e *Poéticas em confronto: Nove, novena e o Novo Romance* (1987). Organizou individualmente ou em parceria vários livros, dentre os quais o último, *Memória & Trauma Histórico: Literatura e Cinema* (2019), co-organizado por Andrea Saad Hossne, é o resultado de um projeto de pesquisa internacional, “Memória e Literatura”, parceria da USP com as Universidades Francesas Lyon2, Lyon3, École Normale Supérieure de Lyon e com a Universidade S. Martin, de Buenos Aires, no âmbito de um projeto mais amplo e pluridisciplinar. Desenvolve pesquisas sobre teorias da Literatura Comparada e a história da Literatura Comparada, sobre a literatura de viagem de autoria de escritores e intelectuais brasileiros com destino à França na primeira metade do século XX e sobre o lugar de Osman Lins na Literatura Brasileira, a partir de sua correspondência com colegas, de suas aulas de Literatura Brasileira e de seus artigos e de suas manifestações sobre escritores brasileiros. É pesquisadora do CNPq 1A e membro do Grupo de Pesquisa Brasil-França do IEA (USP). Contato: snitrini@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8117-0586>

MINHAS AULAS COM ANTONIO CANDIDO*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i30p25-39>

Aurora Fornoni Bernardini¹

RESUMO

Este artigo partiu de anotações das aulas de Antonio Candido durante vários cursos ministrados por ele na FFLCH nos anos de 1970 a 1980 que foram aqui sintetizadas, no sentido de servirem como pró-memória para as aulas que eu mesma viria a ministrar em meus cursos de pós-graduação, nessa mesma Faculdade. A seleção visa dar os conceitos principais sobre os seguintes tópicos: a análise literária; a interpretação; o comentário; contribuições da retórica e da poética tradicionais; a explicação de textos; a estilística; o epílogo de Auerbach em *Mimesis*; o estruturalismo; a crítica temática; a análise ideológica; a análise literária como integração.

ABSTRACT

This article was based on notes from Antonio Candido's lectures during the several courses taught by him at FFLCH from 70's to 80's, synthesized here in order to be nucleus of my own postgraduate courses at this same Faculty. The selection aims to give the main concepts on the following topics: literary analysis; interpretation; comment; contributions of traditional rhetoric and poetics; texts explanation; stylistics; Auerbach's epilogue on Mimesis; structuralism; thematic criticism; ideological analysis; literary analysis as integration.

PALAVRAS-CHAVE:

Estilística;
estruturalismo;
crítica temática;
análise ideológica;
análise literária como
integração.

KEYWORDS

*Stylistics;
structuralism;
thematic criticism;
ideological analysis;
literary analysis as
integration.*

* Este ensaio originou de minhas anotações pessoais recolhidas durante meu período como aluna de Antonio Candido, na graduação.

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Escolhi, em alguns textos das aulas de Antonio Candido, as propostas que considereei essenciais para a análise literária quando eu era aluna (década de 1970), e que continuaram obtendo o máximo de rendimento quando as repropus aos meus próprios alunos, nas décadas seguintes. Aqui vão eles.

I. Marcha de uma análise literária¹

1. Análise

Etapa disquisitiva, desmonte do texto. Tentativa de distinguir o correlacionar elementos selecionados, após o desmonte do texto, em função de um princípio organizador; Atenção: sem fundamentação teórica adequada não há análise. A teoria ensina a método do desmonte, da seleção, do agrupamento e orienta quanto ao princípio a ser adotado. Há muitas abordagens literárias que podem ser escolhidas em função do tipo de texto que se pretende analisar. No caso da poesia (mas também de certo tipo de narrativa), é muito produtiva a abordagem estilística (proposta, entre outros, por Leo Spitzer, 1887-1960:

est la « discipline qui a pour objet le style, qui étudie les procédés littéraires, les modes de composition utilisés par tel auteur dans ses œuvres ou les traits expressifs propres à une langue » (SPITZER, 1970, p. 25)

que, entre outras faculdades associa o princípio organizador ao que hoje chamaríamos “*prisma*”, ou – nos termos dele –, *click*, a impressão dominante que se obtém após a leitura atenta e a seleção, no texto, dos elementos reiterados e que consideramos marcantes: o léxico particular do autor (aqui entram também suas obsessões vocabulares), os procedimentos literários conspícuos no texto – além das consagradas metonímia e metáfora, a paronomásia (palavras semelhantes na forma ou no som, mas de sentidos diferentes), base do trocadilho; a anáfora (repetição da mesma palavra ou grupo de palavras no princípio de frases ou versos consecutivos); defino só esses dois procedimentos pois serão usados por A.C. no exemplo de análise integradora que será dado adiante, mas o estudante-analista deve reconhecê-los todos, como o instrumentista reconhece seus instrumentos na sala de dissecação.¹ Os elementos

¹ Tópico apresentado como parte da prova didática do concurso de titularidade de A. Candido, ao qual tive ocasião de assistir, e que sintetizo aqui).

escolhidos em função do click poderão levar à descoberta de uma estrutura possível e esta deverá dar conta da obra, respondendo às seguintes perguntas:

- Qual é (ou quais são) os procedimentos literários que sustentam esta obra?
- A que tipo de significado eles remetem?
- Existe alguma teoria (escola, movimento, corrente) literária /histórica /filosófica /etc., que justifique (reforce) essa estrutura ou a obtenção dessa estrutura?

2. Interpretação

É a etapa propriamente crítica que visa o significado. Implica a capacidade de síntese e é orientada por uma visão global à qual, dialeticamente, remete. Essa visão global pode implicar um modelo ou uma estrutura externa que tenham alguma relação com a estrutura interna da obra. Ver-se-á, mais adiante, o que ocorre na análise de *O Cortiço* de Aluísio de Azevedo.

Damos aqui o esquema das figuras de retórica que Antonio Candido recomendava conhecer, antes de qualquer análise:

		GRAMATICAIS (Código)		METÁBOLES	
				LÓGICAS (Referente)	
		EXPRESSÃO		CONTEÚDO	
		A. METAPLASMOS	B. METATAXES	C. METASSEMEMAS	D. METALOGISMOS
		Sobre a morfologia	Sobre a sintaxe	Sobre a semântica	Sobre a lógica
SUBSTANCIAIS	I. SUPRESSÃO				
	1.1 Parcial	Aférese, apócope, síncope, sínérese	Crase	Sinédoque e antonomá- sia generalizantes, comparação, metá- fora <i>in praesentia</i>	Litotes 1
	1.2 Completa ...	Deleção ¹⁸ , embran- quecimento	Elipse, zeugma, assín- deto, parataxe	Assemia	Reticências, suspensão, silêncio
	II. ADJUNÇÃO				
	2.1 Simples	Prótese, diérese, afixa- ção, epêntese, pala- vra-valise	Parêntese, concatena- ção, expletivação, enumeração	Sinédoque e antonomá- sia particularizantes, arquilexia ¹⁹	Hipérbole, silêncio hiperbólico
	2.2 Repetitiva ..	Duplicação, insistência, rimas, aliteração, as- sonância, paronomá- sia	Repetição, polissín- deto, métrica, simetria	<i>nada</i>	Repetição, pleonasma, antítese
	III. SUPRESSÃO- ADJUNÇÃO				
	3.1 Parcial	Linguagem infantil, substituição de afixos, trocadilho	Silepse, anacoluto	Metáfora <i>in absentia</i>	Eufemismo
	3.2 Completa ...	Sinonímia sem base morfológica, arcaís- mo, neologismo, in- vencionice, empréstimo	Mudança de classe, quiasma	Metonímia	Alegoria, parábola, fá- bula
	3.3 Negativa ..	<i>nada</i>	<i>nada</i>	Oxímoro	Ironia, paradoxo, antí- frase, litotes 2
RELACIONAIS	IV. PERMUTAÇÃO				
	4.1 Qualquer ...	<i>Contrepêt</i> , anagrama, metátese	Tmese, hipérbato	<i>nada</i>	Inversão lógica, inver- são cronológica
	4.2 Por inversão ..	Palíndromo, <i>verlen</i>	Inversão		

QUADRO GERAL DAS METÁBOLES OU FIGURAS DE RETÓRICA

Fonte: DUBOIS, J. *et alli*. *Retórica geral*. São Paulo: Editora Cultrix, 1974, p. 71.

3. Comentário:

Etapa informativa que depende da erudição do crítico em crítica textual, história literária, sociologia da literatura, filosofia etc. A, B, C giram em torno do eixo fundamental da análise, que é a descoberta da estrutura. Para se descobrir e analisar adequadamente a estrutura é necessário:

- a) Construir um conceito adequado da estrutura.
- b) Rever as teorias críticas à luz desse conceito, como fundamento para a análise.

ANOTAÇÕES SOBRE O CURSO “FUNDAMENTOS DA ANÁLISE LITERÁRIA”, DE 1972/73.

Neste curso, o professor Antonio Candido passa em revista as principais correntes da Teoria Literária, das quais serão vistas as características essenciais para a análise literária. Ei-las:

- I. A contribuição da Retórica e da Poética tradicionais;
- II. A “*Éxplication de texte*”;
- III. A Estilística: função estética das categorias gramaticais;
- IV. Estruturalismo: possibilidade da análise imanente e recuperação do contexto;
- V. Crítica temática: o tema como princípio estruturante;
- VI. Abordagem ideológica;
- VII. Análise literária como integração.

I. A contribuição da Retórica e da Poética tradicionais e da Poética tradicionais

A Poética de Aristóteles, que se refere, principalmente, à tragédia implica: Imitação ou *mimesis* e Verossimilhança; e ainda:

- a) Catarse ou purgação: cada gênero desperta determinadas emoções;
- b) Unidade: coesão e síntese: assunto e ação estão interligados. Há unidade de lugar, relação causal, desfecho preparado por causa interna. O caráter é a diretriz da ação;
- c) Função da obra: levar o homem para enteléquia, ou seja, para a realização plena de uma potencialidade, de uma tendência natural, como a conclusão de um processo transformativo em curso. Comentários:

Relação da obra de arte com a realidade: para Aristóteles a realidade sensível é tão importante quanto a ideia que fazemos dessa realidade. Imitar é conhecer e o destino é o sentido que damos às coisas. O verossímil é uma idealização da realidade.

Particularização e seus critérios; problema do detalhe como ponto de partida da análise literária. Toda análise literária parte de particularizações, pois a realidade é justamente riqueza de detalhes articulados e a literatura funciona como realidade verossímil. No detalhe fica o todo, como na mentira fica a verdade. A análise literária é o levantamento dos processos de particularização, cuja seleção e especificação leva aos nexos significativos.

Observações: embora a obra de arte se apoie na realidade, ela não reproduz a realidade. Ela constrói uma realidade verossímil, artificial, que tem sua autonomia, sua causalidade próprias. A criação tende a conferir autonomia ao enredo. O criador fica em segundo plano. No caso da tragédia, há uma predominância do enredo sobre a psicologia das personagens.

Quanto à poesia, “o poema é um corpo vivo”: Aristóteles sugere a análise a partir dessa constatação; a preocupação com o conceito de estrutura orgânica. O assunto do poema é uno, mas formado por partes diversas. A importância de cada parte, que deve se justificar. O todo deve ter uma dimensão que permita ser abarcado pelo espírito. Unidade na diversidade. Conceito de finalidade: pensamento teleológico; a finalidade como força unificadora. Para Aristóteles os enredos mais complexos são os mais belos. A estrutura orgânica é que permite a análise literária. O enredo é a integração orgânica dos elementos significativos. O efeito pleno é a credibilidade: ou a história convence, ou a história não convence. Portanto, revendo a essência de Aristóteles e o problema das suas unidades: a criação literária é o tipo de imitação que estabelece a unidade orgânica que é a única que convence, e a função da obra é convencer.

Função social da arte. A noção de purgação foi depurada durante a Idade Média, levando para a teoria da sublimação que eleva a alma para a contemplação da beleza e isolamento da violência.

Ideia de forma em Platão. É forma transcendental, não imanente. Está fora, enquanto que para Aristóteles está dentro, é imanente. Para Platão esta forma é uma deformação do objeto. Para Aristóteles a forma é uma propriedade do objeto. Análise imanente é a procura da forma no objeto. Ideia de enteléquia, que é o processo evolutivo. Tudo tende para a sua enteléquia. Cada coisa tem sua enteléquia. A perfeição é evolução. A teoria de Aristóteles é formalista e finalista. Formalista: o objeto é forma (a forma é o limite ideal da realização do objeto). O conteúdo é forma. Finalista: a estrutura é perfeita quando realiza sua enteléquia.

II. Considerações gerais sobre explicação de texto

- a) A rigor a explicação de texto é positivista e filológica. Podemos interpretar, não explicar;
- b) Peca por excesso de racionalismo;
- c) Perde o sentido da estrutura;
- d) O sentido aparece como algo de fora, podendo não levar em conta o aspecto imanente da obra.

A análise de texto completada por uma análise genética é melhor que explicação de texto: análise interna da obra para definir os elementos que a compõem. Para a análise genética interessa a expressividade do autor. Ex. o nada verbal corresponde ao nada corporal.

III. A Estilística: função estética das categorias gramaticais

- a) O ponto de partida é um detalhe interno da obra;
- b) O detalhe interno tem sentido quando desencadeia um movimento todo / parte;
- c) O ponto de partida do detalhe está ligado a uma nova concepção qualitativa do pormenor. Freud: do lapso chega-se à vida. Baixada de santo (ou *click*, segundo Leo Spitzer): o ponto de viragem da compreensão da obra.
- d) Princípio básico de Spitzer: o princípio do círculo hermenêutico. Ex. parte-se de um detalhe e descobre-se a razão profunda do texto, no fim da análise;
- e) A palavra-chave em Spitzer é o “étimo espiritual”. Peritagem da arte: pesquisa do detalhe significativo;
- f) O desvio estilístico dá acesso ao sentido global da obra;
- g) O detalhe é sempre linguístico;
- h) O detalhe é colhido por intuição.

O estilo depende das ideias que a gente tem e essas se formam na experiência direta com o mundo. O estilo é uma especialização da sensibilidade: as imagens de hoje são sinestésicas (dentro da tradição). Obras bem escritas são obras bem pensadas. O estilo é o próprio pensamento. O estilo deve ser particularizador para ser generalizador. A clareza leva à covardia estilística. A poesia tem que ser cheia de dúvidas. A estilística tem que ser uma crítica de simpatia.

Proust: a obra é uma máscara, encobre o autor. O desvio estilístico dá acesso ao sentido global da obra. Forma e conteúdo: momentos dialéticos de uma compreensão total. Por meio da forma se recupera o conteúdo e vice-versa.

Comentários ao epílogo de Auerbach em *Mimesis*: Auerbach:

- a) Aponta algumas diretrizes entre as cambiantes interpretações.
- b) É um estilista voltado para o social;
- c) Quebra a regra clássica da diferença entre gêneros;
- d) Método: o da apresentação, para cada época, de certos textos que confirmem suas ideias e façam o leitor saber do que se trata, antes de impingir uma teoria;
- e) Interpretação de textos: a partir de detalhes, mas o que se afirma no detalhe deve ser encontrável no texto;
- f) Inserção da obra em contextos sociais: ligação orgânica entre um estilo e o tipo de cultura onde se desenvolve (o estilo faz parte de uma época);
- g) À análise genética interessa a expressividade do autor;
- h) Spitzer faz um estudo de um texto sobre o desengano (tema barroco) e descobre que os demonstrativos se transformaram em indefinidos;
- i) Paradoxo criador de Spitzer: baseia-se na psicologia do detalhe, mas seu intuito é totalizador; revela a unidade orgânica do texto, depois procura conhecer a unidade orgânica do autor e depois, da época;
- j) Tema: é a projeção de uma atividade do espírito; une o psicológico ao estético por mediação da estrutura;
- k) Finalidade: significado e forma;
- l) Objeto de pesquisa: ordenação, revelações, módulos, figuras;
- m) Mecanismos: experiência vivida da obra, universo mental, construção sensível, visão e forma;
- n) Cada estrutura literária deve ser encarada como específica.

IV. Estruturalismo

Considerações:

- a) A primeira coisa é esquecer o tema, é um preconceito racionalista que mata o espírito de pesquisa;

- b) A verdade do texto está no fundo;
- c) Estrutura: noção de camadas ocultas, subjacentes;
- d) Estruturalismo: há um limite para a autonomia semântica: a estrutura não exclui a função (leia-se o ensaio “A literatura e a formação do homem” de Antonio Candido). História +estrutura: a mistura já existia na Antropologia Inglesa do século XIX;
- e) História: Tendência ao valor /Tendência ao autor /Tendência ao leitor.
- f) Estrutura: (nessa etapa, não cabe autor nem valores de época): Enfoque estrutural /Estrutura interna /Estrutura externa: há um modelo virtual, abstrato, trans-histórico (que pode ser encontrado e que dá à obra certa cientificidade). Exemplo retirado do ensaio acima citado (“A literatura e a formação do homem”): que aspecto dominante existe fora e dentro dessa obra? Resposta: O Regionalismo brasileiro. Fora da obra: permite-lhe representar cognitivamente a realidade do espírito da sociedade dentro da obra: aparece como tensão entre tema e linguagem: o ritmo vocabular diferente estabelece a validade da estrutura.

V. Crítica temática: o tema enquanto princípio estruturante

Considerações:

- a) Tema: une o psicológico ao estético por mediação da estrutura;
- b) Para reconhecer o tema em posição estratégica a estilística nada tem a dizer, mas o tema pode ser visto por seu aspecto simbólico;
- c) Tema: projeção, na arte, do espírito. Une o psicológico ao estético por mediação da estrutura, funcionando como princípio estruturante;
- d) Traço de estilo – tema – estrutura (Crítica temática: se preocupa com a consciência estruturante; Crítica estrutural: se preocupa com a estrutura);
- e) Parte da psicologia, mas não faz crítica psicológica;
- f) Tema é uma obsessão onde se articulam outros sistemas. O tema se esconde na camada profunda da obra: psicocrítica: (Valery);
- g) Obsessão profunda que se exprime por certas palavras. Cf. O universo imaginário de Mallarmé – Georges Poulet ou, de Jean Rousset – *Forme et signification*;
- h) Fenomenologia: concreção dos objetos fetiches.

VI. Análise ideológica

Considerações:

- a) Relação causal entre literatura e sociedade: a sociedade se reflete na literatura. Vínculo entre visão de mundo, função social e literatura. (Taine, Lukács, Marx, Plekhánov);
- b) Taine: meio, raça e época;
- c) Lukács: transposição do fato (fábula, segundo o Formalismo) ao argumento (*siujet*, idem), organizando-se em um sistema diferente. Tensão: desejo de reproduzir e de inventar. Forças: estruturas mentais pelas quais o autor age e às quais está sujeito. Visão de mundo: impele para um sentido mais profundo. Função social da obra: também é fator de constituição da estrutura e não modelo de conteúdo;
- d) Marx: ver a camada aparente e como afloramento de significados profundos / tensões: enriquecimento da visão crítica.
- e) Plekhánov: a matéria está em uma relação dialética com o psicológico e o social. Características: Forma e conteúdo: momentos dialéticos de uma compreensão total. Por meio da forma recupera-se o conteúdo e vice-versa. Há três momentos básicos: mundo, mensagem, código. Tentativa de relacionar estrutura, estilo e tema com valores sociais. Ideológico: se propõe como uma coisa e é outra. Conota o fundo mental. A literatura não é feita para ficarmos dentro dela. É para voltar às esferas da vida. Segue o aforismo de Heráclito de Éfeso: “Tudo se faz por discórdia”. Significados não previstos pelo autor: pensa numa coisa e faz outra: desmascaramento. Marx e Freud: o que importa não é mostrar o que está patente, mas o que está escondido. Ideologia: teoria, ao mesmo tempo, do código (estruturalismo) e da mensagem (Lukacs). Obsessão com o código é a necessidade de se pisar em terreno firme numa época em que os valores estão em crise. Paranomásia: coletivismo entre as palavras. O corcel cor de mel. O som: código anti-individual / antirromântico. A paranoia cria a literatura, mas só a esquizofrenia a fixa. Crítica impressionista capitula diante do objeto. Crítica científica capitula diante do sujeito. Literatura do nosso tempo: a eclipse. Psicocrítica: obsessão por objetos que têm um caráter privilegiado: leque, bailarina, galinha.

VII. Análise literária como integração

Como exemplo da integração das diversas abordagens, Antonio Candido propõe a Análise de *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo.

Prolegômenos: em um número considerável de obras há relação causal entre sociedade e literatura, sendo esta última um veículo da visão de mundo e de vida social. No caso desse romance pode-se começar com algumas características da análise ideológica, que irão complementar a análise estética, a saber: Forma e conteúdo: momentos dialéticos de uma compreensão total. Por meio da forma recupera-se o conteúdo e vice-versa; Há três momentos básicos: mundo, mensagem, código; É uma tentativa de relacionar estrutura, estilo e tema com valores sociais;

O ideológico: se propõe como uma coisa e é outra: vai além da dimensão causa-efeito. Há forças mais determinantes do que a intenção do autor que desenham um subsolo debaixo da camada aparente de significado: o elemento individual puxa a dimensão estética para um lado e o elemento social puxa-a para outro significado latente, dando ao texto uma profundidade que obriga a complementar a análise estética.

Deve-se, entretanto, convir que a camada da superfície patente do texto (camada estética propriamente dita) comanda a análise da camada latente que só se configura através dela. Ou seja, em termos sucintos: forma e conteúdo passam a ser momentos dialéticos de uma compreensão total.

Cuidado com o perigo dos estudos culturais que, na cena positivista, tendem a reduzir o texto literário a um documento da realidade externa. Exemplo: estudar a organização das prisões a partir de um ensaio tipo “ O mundo carcerário em Dostoiévski”. A assim chamada análise do texto, via sociologia da literatura deve preservar tanto a análise estética (estilística, formalista, de explicação de texto, do New criticism, etc.), quanto as vinculações culturais, filosóficas, históricas etc. do referido texto. Não se trata de ou/ou, mas de e/e. Exemplo: Iuri Lótman e Umberto Eco trabalham, ao mesmo tempo, na dimensão semiótica e na dimensão social do texto, enquanto a sociocrítica marxista, trabalha com o tratamento formal adequado do texto.

Análise do texto de *O cortiço*

O livro, como se sabe, repousa na tensão entre dois lugares, o cortiço ou a propriedade de João Romão — habitação coletiva — e o sobrado do comendador Miranda, ambos portugueses. O alvo de João Romão é o de chegar ao nível social e econômico do vizinho, o que mais adiante conseguirá, casando-se com a filha dele. Na leitura rente (*close-reading*) surgem, inevitavelmente, os pares mais significativos de tensão, capazes de explicar o maior número de fatos.

1. Quanto aos lugares: Sobrado x Botafogo /Sobrado x cidade /Cortiço x Botafogo /Cortiço x cidade /Cortiço x cortiço /Cortiço x sobrado

Após a leitura exaustiva, a leitura seletiva (a que releva o significado), mostra que o último par é o mais significativo.

2. Da mesma forma, do elenco dos pares das relações humanas: Gente do bairro x gente de outros bairros /Gente do bairro x gente do centro /Adultos x crianças /Homens x mulheres /Brasileiro x português /Branco x de cor

Verifica-se que os dois últimos pares são os mais relevantes no universo do livro, pois dão lugar a sistemas definidos de significado, tanto no plano coletivo, quanto no individual, e mais, apontam correlações decisivas: *sobrado* (lugar dos ricos ou candidatos a ricos – portugueses e pouquíssimos brasileiros) x *cortiço* (lugar dos pobres, a maioria dos brasileiros – brancos, mestiços, negros – ligados aos portugueses por traços de dependência), sendo que entre ambos transita João Romão: **elemento dinâmico de passagem.**

Até aqui, a leitura exaustiva /seletiva revelou traços patententes.

Ocorre, numa leitura mais profunda (latente) descobrir que as divisões binárias antagônicas são complementadas por uma característica fundamental que elas têm em comum: A **animalização**, a redução ao nível de animal em que as funções fisiológicas são trazidas para o primeiro plano (o cortiço é definido como um conglomerado de animais), que é, ao mesmo tempo, uma característica marcante interna ao romance e um modelo externo, da época em que foi escrito o livro (1890) (Modelo esse do Naturalismo, especialmente de Émile Zola (1840-1902)). Assim, a animalidade se torna o denominador comum das oposições binárias selecionadas, modificando-as:

brasileiro x português	e	branco x de cor
animalidade		animalidade

A animalidade apresenta três modalidades conceituais, a saber:

- a) a dos animais propriamente ditos (irrelevante, aqui);
- b) a animalidade ontológica (comum a todos os homens);

- c) a animalidade como figura implícita, conotando uma animalização parcial, social, não ontológica, que define o homem tratado economicamente como bicho, besta de carga, pois vende sua força de trabalho.

Só diferenciaremos as modalidades B) e C) se usarmos, como mediadora, a categoria **trabalho**. Esta categoria refina a análise dos significados e é um elemento externo (social) que funciona como interno (ao romance). Como elemento externo é uma marca social, acessória, que exprime a alienação do trabalhador que, ao vender sua força de trabalho, vê reduzida uma parcela de sua animalidade, pois é nivelado a uma máquina muscular.

Ao mesmo tempo, a divisão binária, vista como classificação étnica inicial, patente: branco dominador x negro trabalhador é redefinida segundo critérios sociais e econômicos. Esta leitura escapa dos desígnios conscientes do autor e decorre da análise das camadas profundas do texto, cujas raízes mergulham no coletivo. Outras instâncias virtuais de significado (não previstas pelo autor) seriam: a alienação, a exploração, a mais-valia, a luta de classes etc. que esclarecem a dinâmica daquela sociedade e que enformam a passagem de Cortiço ao Sobrado como projeto econômico (João Romão).

Do ponto de vista estético, o grande motivo de criação estilística é o Cortiço – fulcro de epítetos, metáforas e, nas mais variadas descrições, espécie de microcosmo do Brasil (o Sobrado, ao contrário, é a dimensão que tende a se des-brasileirar, assimilando traços cosmopolitas e se colocando como etapa no processo de apropriação dos meios econômicos de dominação). Vejamos, então, à parte a análise interna dos procedimentos retóricos acima mencionados, como se configuraria uma análise estética de viés literário, numa análise formal de cunho linguístico, a partir de dados externos já não mais conceituais – como foi feito até agora – mas de um modelo prévio já pronto *fora* do texto, que pode ser tratado como se estivesse *dentro* do texto.

Usaremos o social como formal, favorecendo a reversibilidade metodológica do todo/parte, parte/todo, e mostrando como a análise, sendo totalizadora, pode partir tanto de um lado como do outro. Isso permite ver claramente como a forma (nível intencional da composição) e o conteúdo (esquema ideológico extraído da realidade concreta e não

abstração construída a partir do texto, neste caso, mas que dá forma essencial ao que está no texto) são dialeticamente inseparáveis.

Este modelo prévio é um dito popular corrente na época de *O cortiço* (segunda metade do século XIX), no Rio de Janeiro, que traz a marca brutal dos interesses de classe: “Para português, negro e burro, três pês: pão para comer, pano para vestir e pau para trabalhar”.

Verifica-se a violência da bilabiais, que seria quase absoluta se, no lugar de “preto” não se inserisse “negro” (conceito depreciativo de escravo) e a antonomásia (variedade de metonímia que consiste em substituir um nome de objeto, entidade, pessoa etc. por outra denominação, que pode ser um nome comum (ou uma perífrase), um gentílico, um adjetivo etc., que seja sugestivo, explicativo, laudatório, eufêmico, irônico ou pejorativo e que caracterize uma qualidade universal ou conhecida do possuidor (p. ex.: *Aleijadinho* por ‘Antônio Francisco Lisboa’; *a Rainha Santa* por ‘Isabel, rainha de Portugal, esposa de D. Dinis’; *o Salvador* por ‘Jesus Cristo’, etc.) profanatória que, no dito popular acima, através do termo “pão” aproxima o animal (o burro) do homem.

Já o termo “pano”, sendo metonímia de vestimenta, só pode ser estendido ao animal se houver uma confusão ontológica entre animal e homem. Ou seja, através de uma antanácalse (figura na qual se repete uma palavra já empr., com novo matiz de significação (p. ex.: *não vale a pena ter pena do adversário*)) implícita: o burro é ao mesmo tempo um animal e uma pessoa sem inteligência.

O termo “pau” é admitido quando aplicado ao animal e, graças às extensões precedentes, é refluído para o homem do dito.

“Pão, pano, pau” constituem a paronomásia que consagra, no plano sonoro, a confusão econômica e social visada pelo enunciado, equiparando, em última instância, o homem ao animal (e não vice-versa), entendendo-se, (aí está a chave), que não se trata do homem em sua integridade de ser, mas do homem trabalhador, cujo trabalho é equivalente ao esforço animal.

Haveria ainda uma série de considerações, como a da tendência mais ou menos acentuada para o ócio, daquele que era chamado, na época, o “brasileiro livre” e que encarava o trabalho como “derrogação”, o que daria margem para estabelecer mais uma série de correlações, mas, em vista da suficiência dos exemplos já dados, vamos diretamente às conclusões.

- I. Em *O cortiço*, “o dinheiro se torna objeto central da narrativa, cujo ritmo acaba se ajustando ao ritmo subterrâneo de sua acumulação, tomada pela primeira vez no Brasil, salvo erro” – diz Antonio Candido “como eixo da composição ficcional”.

- II. O emissor (narrador) ideal tem um forte preconceito contra o português, enquanto estrangeiro, contra o negro enquanto homem de cor e contra ambos enquanto trabalhadores manuais. Além disso, gostaria de sugerir, como complemento – diz Antonio Candido do narrador – “que o português é um explorador desalmado que vem se meter na terra dos outros”. Esse aspecto implícito motiva uma composição baseada em tensões e centralizada pelos atos de exploração econômica, tomada não como processo normal do capitalismo, mas “como iniciativa celerada de um salafário”.
- III. No entanto – diz Antonio Candido – o forte preconceito racial “interfere na contida indignação nacionalista e desarma a narrativa, criando uma contradição ideologicamente paralisante”.
- IV. De fato, se a mulata Rita abandona seu par pelo “macho de raça superior”, porque “o sangue reclamou os seus direitos de apuração” e se os moradores do Cortiço são um pobre rebanho animalizado, racialmente inferior, como negar, num contexto de luta pela sobrevivência e crença na desigualdade das raças, o direito de apropriação e comando ao macho economicamente superior, João Romão?
- V. Conclusão sob a égide do paradoxo. A análise interna pura, tal como é praticada pelo Estruturalismo visa construir um modelo interno que corresponde a algo externo à obra em questão. Por outro lado, é possível que um elemento externo, exprimindo complexos ideológicos de outras séries, possa ser usado como modelo interno, que esclarece a estrutura singular (de dentro) da obra considerada.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- AZEVEDO, Aluizio. *O cortiço*. São Paulo: Companhia das letras: 2016.
- CANDIDO, Antonio. “A literatura e a formação do homem”. In: *Revista Remate de Males*. São Paulo (Campinas): 1999, p. 81-9.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- DUBOIS, J et al. *Retórica geral*. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 71.
- ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria literária em suas fontes*. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002.
- LOTMAN, Iúri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas cidades, 2009.
- MARX, Karl. *O capital* – Livro I. São Paulo: Ed. 34, 2017.
- PLATÃO. *A república*. Trad. Maria Elena da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2001.
- PLEKHANOV, G. *Os princípios fundamentais do marxismo*. Trad. Sônia Rangel. São Paulo: Hucitec, 1978.
- RICHARD, J. P. *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Paris: Éd. du Seuil, 1962.
- ROUSSET, Jean. *Forme et signification: Essais sur le Structure Littéraires de Corneille à Claudel*. Paris: Librairie Jose Corti, 1962.
- SPITZER, Leo. *Etudes de style*. Paris: Gallimard, 1970, p. 25.
- SPITZER, Leo. *Linguística e história literária*. Madrid: Editorial Gredos, 1961.
- TOLEDO, Dionísio de Oliveira. *Teoria da literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1971.
- VALÉRY, Paul. *Discurso sobre estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

Aurora Fornoni Bernardini é professora do programa de pós-graduação dos programas de Teoria Literária e Literatura Comparada e de Letras Estrangeiras e Tradução da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. É tradutora, ensaísta e crítica literária. Publicou a tradução de *Cartas a Suvórin*, de Anton Tchékhov (2002). Em 2004 e 2007, recebeu o Prêmio Jabuti para tradução. Traduziu e organizou, com Daniela Mountian, *Poesia russa: seleta bilíngue* (2016) e, com Patrícia Peterle, *Vozes: cinco décadas de poesia italiana* (2017). É autora, entre outros, de *Aulas de Literatura Russa* (2018). Contato: bernaur2@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2559-7080>

PERCURSO HISTÓRICO-ESTÉTICO DA IDEIA DE FORMAÇÃO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i30p40-55>

Saete de Almeida Cara¹

RESUMO

Este texto pretende examinar algumas linhas de força de *Formação da Literatura Brasileira* no percurso crítico de verificação do andamento da nossa formação histórico-social e análises do modo de estruturação estética dessa experiência, a partir do próprio tempo do crítico Antonio Candido. Nesse percurso, o golpe de 1964 é decisivo, como se pode observar a partir de textos dos anos de 1970 até sua reflexão sobre a acumulação da “tragédia moderna” (Raymond Williams), em *O discurso e a cidade*, chegando a um depoimento de 2008.

PALAVRAS-CHAVE:

Formação;
estruturação formal;
golpe de 1964;
percurso crítico.

ABSTRACT

This text intends to examine the dynamic principles (main lines) of Formação da Literatura Brasileira (1959), in which way Antonio Candido studies the process of our historic-social development and analyzes the aesthetic structuring process involved in this experience. It considers Candido's writing moment, given that of the Brazilian 1964's Coup was a decisive mark in the local history. The analyzed texts go through five decades, up to Candido's comparative reflexions on the accumulated "modern tragedy" (Raymond Williams) including O discurso e a cidade and a personal statement from 2008.

KEYWORDS

*Formation;
literary structuring;
Brazilian 1964's coup;
critical path.*

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Formação da Literatura Brasileira de Antonio Candido (livro preparado e redigido entre 1945 e 1957, publicado em 1959) será considerado aqui como etapa de um percurso de análises e reflexões de um crítico literário do nosso segundo momento formativo, os anos de 1930¹, quando uma tradição ensaística local apostou na construção de uma nação integrada e na industrialização do país (não custa lembrar ainda a promessa do café nos primeiros anos da vanguarda modernista que, afinal, fez água já no fim dos anos 20).² Ao longo de toda a sua obra, Antonio Candido irá confrontando ritmos da nossa formação histórico-social e processos de estruturação estética.

Referindo-se ao primeiro momento formativo em texto de 1950 (“Literatura e cultura de 1900 a 1945”), observa que a “dialética entre localismo e cosmopolitismo”, sendo “uma lei de evolução da nossa vida espiritual”, se dá como “integração progressiva” da “tensão” entre experiência local e “moldes herdados da tradição europeia”, respectivamente “substância da expressão” e “forma da expressão”. Essa dialética, no entanto, que pode se manifestar como contradição entre materiais historicamente disponíveis e forma literária, trará impasses e configurações futuras problemáticas³, como se vê nesse texto escrito nos mesmos anos de *Formação da Literatura Brasileira*.⁴ Assim, por exemplo, ao

¹ Sobre a literatura dos anos 1930, Antonio Candido destaca o “caráter de *movimento* dessa fase do romance, que aparece como instrumento de pesquisa humana e social, no centro de um dos maiores sopros de radicalismo da nossa história. Ao lado da ficção, o ensaio histórico-sociológico é o desenvolvimento mais interessante do período”, afirma, referindo-se a Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Júnior, em um “decênio de intensa pesquisa e interpretação do país”. Cf. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010 (11ª ed.), p. 131.

² Sobre a singularidade do processo formativo de um crítico literário. Cf. ARANTES, Paulo. “Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo”. In: ARANTES, Otilia Beatriz Fiori e ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentido de Formação*. São Paulo: Companhia das letras, 1997; dos mesmos autores, “O sentido da formação hoje”. In: *Revista Praga* n. 4, São Paulo: Hucitec, 1997. Cf. também SCHWARZ, Roberto. “Saudação *honoris causa*”; “Sobre a *Formação da Literatura Brasileira*” e “Os sete fôlegos de um livro”. In: *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das letras, 2014 (2ª ed.).

³ Para uma abordagem das condições da produção literária latino-americana e sua relação com os modelos das literaturas europeias, em texto de 1969, cf. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006 (5ª ed.).

⁴ “Entretanto, há uma dialética também das posições dialéticas. O conflito entre localistas e universalistas ligava-se ao ciclo da independência política e da liquidação — longa no tempo — do complexo colonial. Era preciso diferenciar o país da ex-metrópole portuguesa, e também afirmar o seu estatuto de nação culta. Assim, uns insistiam na originalidade do Brasil, e outros no caráter ocidental de sua civilização. A dialética do local e do universal dá o balanço desta oposição, situando os termos inimigos no interior de um mesmo movimento de afirmação da identidade nacional, em que eles se complementam harmoniosamente. Ocorre que o concerto das nações civilizadas, de que aspirávamos fazer parte e a que esta dialética prometia conduzir, caiu

acompanhar a produção entre 1900 e 1945, Antonio Candido observa, nos anos 1940 (“ou pouco antes”), um “novo anseio generalizador” instigado por “novas condições da vida intelectual”, redefinição do lugar da literatura, divisão do trabalho intelectual e captura do público por novos meios expressivos. Nesse anseio dos “nossos dias de sectarismo estreito acotovelando-se com o formalismo”, ele detecta encastelamento na pesquisa poética, egotismo existencial amaneirado e crítica de base neoformalista, dissociados da experiência brasileira, sugerindo que talvez se tratasse, sob novos aspectos, de um “momento de cosmopolitismo que convém ultrapassar rapidamente”. A exigência posta ao escritor, sob a ameaça de não formalizar um sentido para sua matéria, é então a de recolher e elaborar a “substância do tempo presente” com consistência formal interna à obra, sem “se separar da vida e seus problemas” (CANDIDO, 2010a, p. 117, 143, 136).

De modo que é possível perguntar pela singularidade da resposta de Antonio Candido ao nosso percurso histórico-formativo, atento à objetividade da forma caucionada pelo material do tempo, levando em conta os momentos esteticamente malogrados e – o que é decisivo – a própria experiência que lhe é contemporânea. Em entrevista de 2009, concedida a Maria Augusta Fonseca (“Sobre Antonio Candido”), Roberto Schwarz assinala: “À discussão teórica centrada em conceitos mais ou menos isolados, separados de sua esfera real de atuação, ele prefere a interpretação em funcionamento, cujos problemas e resultados (que são valiosos também fora do campo literário) vão surgindo passo a passo. É como se na prática opinasse que as discussões doutrinárias, com seu universalismo implícito e distância do objeto, ficam aquém da complexidade e do interesse do trabalho crítico. Por este lado o roteiro dos ensaios, com suas etapas muito diversas, cujo encadeamento é sempre uma surpresa, talvez seja mais elucidativo do que a indicação dos conceitos principais” (SCHWARZ, 2019, p. 265).

A partir do livro de 1959, o crítico literário vai apreendendo um processo mais amplo, em análises de estruturas e conteúdos subjetivos e objetivos como material histórico-social esteticamente formalizado.⁵ É

em descrédito. Em lugar dele veio à primeira plana a história mundial do Capital, de que a colonização da América, o imperialismo de uns e a dependência econômica, política e cultural de outros, além da luta de classes, formam capítulos inseparáveis. A dialética do local, nacional, universal e categorias afins nem por isso ficam sem propósito. Mas redefinem os seus termos, e desaparece a sua promessa de harmonização.” Cf. SCHWARZ, Roberto. “Duas notas sobre Machado de Assis”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das letras, 1987, p. 169.

⁵ Edu Teruki Otsuka mostrou que, nos rodapés do “jovem Antonio Candido” entre 1943 e 1945, a percepção de crise comum de formas da ordem burguesa e do próprio gênero ainda convive com uma interpretação dualista do país (progresso da “burguesia litorânea” e atraso do interior), apostando na sua superação. Os rodapés dão os primeiros sinais de interesse pelo processo de constituição do nosso romance, ainda tímidos se comparados ao ponto de vista crítico estético-histórico que presidirá o livro de 1959. Cf. “Romance e expectativa: Antonio Candido e o romance brasileiro antes de *Formação da Literatura Brasileira*”. In: FONSECA, Maria Augusta e SCHWARZ, Roberto (orgs.). *Antonio Candido 100 anos*. São Paulo: Ed. 34, 2018.

desse modo que, nos dois blocos iniciais de *O discurso e a cidade* (1993), analisando comparativamente obras nacionais e estrangeiras do passado e do presente, Antonio Candido põe à prova desafios estético-históricos e dá a ver uma reflexão sobre a tragédia moderna acumulada que é também uma reflexão sobre estruturas literárias.⁶ No caso, as realistas e as não canonicamente realistas de romances dos séculos XIX e XX, como fica explícito no prefácio (1992) desse livro. Nessa direção, o ensaio “Quatro esperas” (1990) sobre um poema de Constatino Cavafis, um conto de Kafka e romances de Dino Buzzati e Julien Gracq arma conjunto com leituras de romances naturalistas oitocentistas (Émile Zola, Giovanni Verga, Aluísio Azevedo, que Antonio Candido desenvolveu nos anos de 1970).

Em “Quatro esperas”, o poema de Cafávis traz “uma contínua aspiração à catástrofe” de “consciências e civilizações”; já na narrativa de Kafka, a incerteza da história e do tempo leva os homens à obediência de um Alto Comando que não sabe de si, e à vã espera “pelo que nunca vai acontecer”, enquanto permanecem atrelados a um presente sobre o qual também nada sabem. No romance de Dino Buzzati, a “ilusão de um perigo virtual e constante” e a “expectativa permanente” se confundem com a esperança do indivíduo quanto ao reconhecimento do próprio valor, enquanto o tempo da espera é reduzido a um “eterno presente”; no romance de Julien Gracq, a narrativa alusiva (e personagens ambivalentes) trata de uma longa espera pela catástrofe numa sociedade parada, que encontra sentido na sua própria destruição. (CANDIDO, 2010b, p. 135-63).

“Quatro esperas” é “estudo desconcertante” e de “assustadora atualidade”, segundo Paulo Arantes, que traz à baila outro livro “fora do esquadro”, *Tese e Antitese* (1964), ligado à ideia de catástrofe e avesso. “Pois não foi assim com outro livro igualmente fora do esquadro, *Tese e antitese*? Neste é visível o fascínio do autor pelo tema romântico por excelência do Eu dividido, dilacerado pelos “bichos do subterrâneo”, revirado pelos avessos. E como num dos ensaios se mostra que nascemos para a catástrofe em busca de sobrevivência, não seria muito difícil nem arbitrário encaminhar até o litoral de Sirtes, ou à Fortaleza de Bastiani, um Lord Jim também ‘à espera do momento ideal para dar a sua medida’ – uma espera precursora, em suma. Por onde andamos? Eis uma pista” (ARANTES, 2018, p. 431, 433, 441).⁷

⁶ O conceito de “tragédia moderna” de Raymond Williams (1966) se refere à “ordem” capitalista (efetivamente uma desordem) – crise social, desigualdade, humilhação e sofrimento da vida popular e cotidiana. “A mais profunda e mais característica forma da tragédia do nosso século” é a divisão profunda entre sociedade e indivíduo como “perda da crença em ambas, e essa é a nossa maneira de falar de uma perda da crença na totalidade da experiência da vida”. WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 182. Sobre a presença de Brecht e o papel do Labour Party no jogo da administração capitalista mundial, nessa reflexão a respeito da tragédia moderna, cf. COSTA, Iná Camargo. “Tragédia no século XX”, prefácio a Raymond Williams. In: *Tragédia moderna, op. cit.*

⁷ Fechando seu texto, Paulo Arantes pergunta, a título de especulação, por que teria ficado de lado, na escolha dos textos analisados em “Quatro esperas”, “a mais escancarada espera do meio

Na acumulação desse percurso crítico, as análises literárias, os textos sobre o singular radicalismo da nossa tradição intelectual e as falas de intervenção mirando acontecimentos políticos do seu tempo também armam conjunto.⁸ No processo da nossa formação cultural, histórica e social, o golpe de 1964 é ponto de inflexão, com desdobramentos e perspectivas assustadoras: “o mundo começou a cair no Brasil em 1964 e continuou ‘caindo sempre’, salvo para quem se iludiu enquanto despencava”. (ARANTES, 2014, p. 286). O senso de Antonio Candido quanto às proporções sombrias de longa duração instaladas pelo golpe, que explicitou a vertente “moderna” do nosso processo peculiar de “civilização”, está presente também num discurso de 2008, aos noventa anos de idade: um espírito crítico que não cede à desistência e afronta os desafios impostos pelo seu tempo presente (“como se pudéssemos”), ainda que na posição pessoal vigorosa pareça já não caber inteiramente o “pessimismo a prazo curto” e o “otimismo a longo prazo” de uma fala publicada em 1978 (CANDIDO, 2002, p. 375), à qual voltarei logo mais.

Nesse discurso que Antonio Candido proferiu em 2008, ao receber o prêmio Juca Pato de Intelectual do Ano na Faculdade de Direito do largo de São Francisco, ele mesmo se qualifica, não sem ironia, como um “espírito talvez obsoleto de velho intelectual participante”. Depois de repassar sua carreira literária inicial e lembrar que, naquela faculdade, tinha começado “a militar contra as ditaduras, como um dos fundadores do Partido Libertador, surgido em 1939” e, mais tarde, na Frente da Resistência “formada por estudantes liberais e socialistas desta e de outras faculdades”, faz um raro acerto de contas, como sempre de olho no presente. Cito.

“O que estou dizendo se refere cronologicamente aos anos de 1940, isto é, mais de meio século atrás. Portanto, os generosos confrades da União Brasileira de Escritores foram buscar um intelectual bem antigo, bem fora do tempo, para confortá-lo com esta distinção consagrada. Devo ser de fato tão antiquado, que venho sendo definido em algumas instâncias como “ilustrado”, devidamente entre aspas, como alguém preso a uma visão de

do século seguinte”, a de Godot, de Beckett. Cf. ARANTES, Paulo. “Uma educação pela espera”. In: *Antonio Candido 100 anos, op. cit.*, p. 433. Outros textos de Antonio Candido referidos por Paulo Arantes são o prefácio a *Cartas de um piloto de caça: o treinamento e o combate de 1943-1945* e “As cartas do voluntário” (1958), publicados em *O observador Literário*.

⁸ No discurso “Perversão da *Aufklärung*”, de 1985, publicado no mesmo ano com o título “E o povo continua excluído” no *Jornal do Brasil*, o crítico afirma que o “ideal ilustrado” dos tempos das Independências latino-americanas sustentou a exclusão enquanto um “saber de classe”, deixando sempre “os objetivos ideais cada vez mais para adiante” e mantendo viva “a contradição fundamental da ideologia ilustrada” que, nos países europeus, pôde ser solucionada pelo menos “de modo parcial”. Apenas à luta popular caberia romper estruturas – “o ritmo de dança macabra dos extremos” – e as “sobrevivências da Ilustração, cara ao liberalismo burguês”. Cf. CANDIDO, Antonio. “Perversão da *Aufklärung*”. In: *Textos de intervenção*, com seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas cidades/Ed. 34, 2002. Cf. também “Radicalismos” e “Uma palavra instável”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Livraria duas cidades, 1995 (3ª ed.).

tipo teleológico da história e do pensamento. Devo esclarecer que, ao contrário do que se poderia pensar, considero esta restrição como um elogio. Ela quer dizer que me mantenho fiel à tradição do humanismo ocidental definida a partir do século XVIII, segundo a qual o homem é um ser capaz de aperfeiçoamento, e que a sociedade pode e deve definir metas para melhorar as condições sociais e econômicas, tendo como horizonte a conquista do máximo possível de igualdade social e econômica e de harmonia nas relações. O tempo presente parece duvidar e mesmo negar essa possibilidade, e há em geral pouca fé nas utopias. Mas o que importa não é que os alvos ideais sejam ou não atingíveis, concretamente na sua sonhada integridade. O essencial é que nos disponhamos a agir como se pudéssemos alcançá-los, porque isso pode impedir ou ao menos atenuar o afloramento do que há de pior em nós e em nossa sociedade. E é o que favorece a introdução, mesmo parcial, mesmo insatisfatória, de medidas humanizadoras em meio a recuos e malogros. Do contrário, poderíamos cair nas concepções negativistas, segundo as quais a existência é uma agitação aleatória em meio a trevas sem alvorada.”⁹

Em “O tempo do contra”, uma fala de 1978, o crítico valoriza a posição “do contra” como oposição ao autoritarismo ditatorial, à “ordem estabelecida”, a “um capitalismo fortíssimo, um capitalismo extremamente poderoso, o capitalismo da era dos monopólios”, à “desigualdade econômica e social baseada nas formas mais agressivas e mais desagradáveis que o capitalismo jamais assumiu” e à “tendência das classes dominantes que vêm reforçar os controles da conservação”. E, perguntando se já estaríamos prontos para nos livrar de uma “cultura alternativa do contra misturada com “a favor”, afirma que a abertura política funcionava como “uma espécie de conta-gotas”, que mascarava a realidade sem que houvesse uma transformação essencial e que, no entanto, tinha sido uma “concessão” aspirada por todos aqueles que estavam “contra a censura, contra a opressão, contra a ditadura”. Se otimismo e “euforia capitalista”, naquele momento pós 1964, já não se restringiam às classes dirigentes, ao lado deles tinha se desenvolvido uma “mentalidade radical”, quando “já estávamos instalados” na “era dos militarismos, a era das ditaduras, a era do reforço do poder”. Prenúncios da “sólida era conservadora” que se avizinhava (e da qual a própria abertura, nos seus termos, também teria sido prenúncio, podemos conjecturar). Não espanta, portanto, que o crítico, naquele momento, tenha descrito seu ânimo construtivo como “pessimismo a prazo curto” e otimismo a longo prazo. (CANDIDO, 2002, p. 372-4, 375).¹⁰ Quanto iria durar o longo prazo de otimismo?

⁹ O discurso pode ser acessado em <http://terramagazine.com.br>

¹⁰ “Com o golpe de 64 a dimensão democratizante do processo chegava a seu fim. Mas não o próprio nacionalismo desenvolvimentista, que depois de uma curta interrupção — um momento

“O tempo do contra”, no conjunto já referido de textos de reflexão sobre a formação da nossa elite, textos de intervenção e textos de crítica literária, pode ajudar a encaminhar a reflexão exposta um ano depois em “A nova narrativa”, de 1979, que tem como assunto o desafio da representação da “substância do tempo presente”.¹¹ Assinalando que a hegemonia cultural das técnicas do romance e da mídia, de extração norte-americana “nos nossos dias”, traziam o “espetáculo de uma violência ficcional que correspondia à violência real”, observa “certa fisionomia comum” no processo de modernização predatória latino-americana, mergulhada numa experiência particular de violência. Um resultado irônico da nossa aspiração de igualdade com os países modelo?

Interessa retomar uma questão que, sem alarde, está nesse texto de 1979 que, ao fim e ao cabo, se refere ao sentido histórico-social da acumulação estética no âmbito da experiência de desagregação social e violência ditatorial. Retomo seu argumento: se a partir de 1930, nosso romance tinha sido consolidado em linhas diversas, nas quais coube uma aguda consciência social, nos anos 1960-1970 o ímpeto experimental e formalmente inovador de um “realismo feroz”, sobretudo em textos curtos (“o conto, a crônica, o sketch”), instala uma “verdadeira legitimação da pluralidade” de linguagens e gêneros, numa “multiplicidade tolerante”. “Estamos diante de uma literatura do contra”. Essa tendência, segundo o crítico, poderia ser “efeito das vanguardas artísticas, que por motivos diferentes tinham favorecido um movimento duplo de negação e superação” aguçado, já nos anos de 1960, com a “recusa trepidante” do anti-tradicionalismo tropicalista.

Os textos curtos daquele momento elegem a narrativa em primeira pessoa, num “ultrarealismo sem preconceitos”, no qual o crítico reconhece força e expansão da escrita literária. Enquanto os discursos em terceira pessoa, o indireto e o indireto livre (“uma prudente fusão”) da tradição naturalista da nossa prosa, e a despeito da simpatia literária do escritor pelas figuras populares, preservavam “a distância social” entre narrador e personagem e ratificavam a posição superior do intelectual em país de trabalho escravo, agora a voz narrativa deseja aderir “a todos os níveis de realidade”, sem “contraste crítico entre narrador e matéria narrada”,

inicial de submissão direta aos interesses norte-americanos – voltava e até se intensificava, agora sob direção e com características de direita. A tal ponto que uma fração da intelectualidade, mais desenvolvimentista e anti-imperialista que democrática, acompanhou com certa simpatia o projeto dos generais de transformar o Brasil em grande potência. O ciclo chegou ao fim com os dois choques do petróleo, a crise da dívida e sobretudo com os novos saltos tecnológicos e a globalização da economia, que somados levantaram uma muralha e transformaram a paisagem. Nos anos 80, ficava claro que o nacionalismo desenvolvimentista se havia tornado uma ideia vazia, ou melhor, uma ideia para a qual não havia dinheiro”. Cf. SCHWARZ, Roberto. “Fim de século”. In: *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das letras, 2014 (2ª ed.), p. 194.

¹¹ Sobre este texto, cf. Homero Vizeu de Araújo, “Notas sobre ‘A nova narrativa’ de Antonio Candido: experimentalismo na narrativa e impasses do narrador romanesco sob o regime autoritário”. In: *Futuro pifado na Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2014, p. 15-30.

apagando “as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular” em tempos de repressão, brutalidade e violência. A experimentação que “se concentra no pequeno fazer de cada texto”, no entanto, diminuiria a “ambição criadora” que, decerto, significa força artística capaz de problematizar a forma narrativa e seus assuntos, num viés de longa duração. Mas o que podem revelar esses contos, que tem João Antonio e Rubem Fonseca como exemplos?

Rubem Fonseca dá ao crítico material de reflexão: no procedimento de alternância entre uma “espécie de discurso direto permanente” (que leva à identificação com a matéria popular) e descrições da sua própria classe social (momentos de menor força), o crítico detecta a atualização de uma camisa de força (que, pode-se dizer, expõe em termos mais cínicos a distância social da “prudente fusão” do indireto livre): um “novo exotismo especial no trato do “marginal, da prostituta, do inculto das cidades”, que fisga o “leitor de classe média” pela chave do pitoresco (uma espécie de cumplicidade numa violência cujos alvos ficam indiscriminados?). E como ler João Antonio? Num texto curto de 1996, “Na noite enxovalhada”, a leitura formal trará a resposta, quando o crítico aponta, entre outros, o procedimento de elaboração e invenção da fala, da oralidade e do coloquial na própria voz narrativa que, de resto, foi uma das pedras de toque da sua análise comparativa de Émile Zola e Giovanni Verga (cada um a seu modo) em *O discurso e a cidade* – uma solução estilística do romance naturalista (ignorada pelos detratores desse romance no seu tempo e pela má compreensão da posteridade, é bom lembrar). Uma sugestão a pedir desenvolvimento e diz respeito à banalização da violência: mais uma vez, portanto, se evidencia o caminho histórico-estético de sua reflexão formativa.

Desse modo, a observação crítica que leva a pensar, sendo formal, vai além do mero aplauso à experimentação e inovação técnica por elas mesmas, revelando o conteúdo de verdade da relação entre escritor e matéria popular como um problema, que não se reduz à “simpatia literária”, nem à denúncia conteudística. Pois nas suas indagações sobre os textos curtos daqueles anos – que são, como se viu, uma “literatura do contra” – não deixa de estar implícita (ainda que não nomeada) e, assinala-se, no mesmo movimento, uma posição a favor. Contra o estilo elegante, a convenção da verossimilhança realista, a lógica narrativa, a própria ordem social em tempos de violência urbana. E a favor da atomização do “ímpeto narrativo”, do “ritmo acelerado”, do “Impacto produzido pela Habilidade ou a Força”, do “realismo feroz”, “da visão fulgurante”, da inovação como rotina (os clichês da moda), dos competentes exibicionismos temáticos e técnicos, da aposta no provisório dos achados formais, do engate na aceleração do tempo, da estética do choque, do “envolvimento agressivo” do leitor e sua leitura apressada. Uma conjugação do contra e do “a favor”, portanto (se for possível ler

desse modo), numa ficção que não traz “afirmação explícita de ideologia”, mas expõe na própria encenação do procedimento técnico, com vistas a um pretense encurtamento da distância entre narrador e matéria narrada, o lugar social do ponto de vista narrativo (além de excitar uma argúcia crítica e abalar critérios de avaliação). De modo que as indagações do crítico se voltam também para o desafio dos critérios estéticos que não se limitem a descrever técnicas narrativas. A pergunta final alcança toda a reflexão que ali se ensaia, já costurando uma possibilidade de sistematização histórico-estética: “Seria um acaso? Ou seria um aviso?” (CANDIDO, 2006, p. 246-59, 260)

Vale perguntar, nessa altura, se as linhas de força que historiam e analisam os momentos decisivos dos anos de 1750 a 1880, e são resultados de análises das obras em seu próprio tempo, ganham novos sentidos quando mediados por novas condições objetivas. Volto, portanto, ao livro de 1959, onde a configuração histórico-literária dos materiais já é determinante. Como se sabe, e como ele mesmo afirma, ali seu ponto de vista crítico já vai na contramão do “divórcio entre história e estética, forma e conteúdo, erudição e gosto, objetividade e apreciação”, da “fatura como elemento autônomo” e da “confusão entre formalismo e estética” (CANDIDO, 2009, p. 31). *Formação da Literatura Brasileira* é um “estudo de obras”, com acurada pesquisa das fontes, de um processo formativo de classe dominante (que “vinha de antes e continuou depois”). O crítico pretende “integrar contradições” de várias ordens na forma literária, abafadas pelo “espírito de esquema”. No momento em que escreve *Formação da Literatura Brasileira*, ele entende que é preciso discernimento diante do tom geral do tempo, que privilegiava mistura de critérios de valor, experimentação técnica e desejo de abarcar uma vasta produção de arte no tempo e no espaço. A experiência do presente é uma das linhas de força que continuará costurando seu percurso crítico pós *Formação da Literatura Brasileira* (*Idem*, p. 18-32).

Outras linhas de força, ali presentes, também pedem atenção dos leitores de hoje. Dentre elas, a “hipótese do ‘sistema’ literário” (p. 18), conceito muitas vezes compreendido como positividade e pressuposto abstrato – o de uma nação enfim socialmente integrada, minimizando contradições. É que correspondendo ao empenho histórico de formação e independência nacional, que o jovem Machado de Assis recolheu, distanciado, em seu texto de 1873, “Instinto de nacionalidade”, o sistema literário se completa “no passado, mais ou menos à volta de 1870, antes da abolição da escravatura” (deslocado, portanto, de um “projeto de completar a sociedade”). E se Antonio Candido “não escreve com o propósito militante de levá-lo a bom termo”, diferindo nisso dos seus contemporâneos formativos (SCHWARZ, 2014, p. 65), para ele o sistema literário formado é, antes, resultado de um processo que implica mediação social e formal e não uma solução: os problemas se desdobrarão de modos

diversos, pedindo reexame estético e histórico nas novas temporalidades histórico-sociais.

É o que se pode ler em “Esquema de Machado de Assis” (1968), que destaca a “anatomia sinistra” do segundo Machado – “o criador de um mundo paradoxal, o experimentador, o desolado cronista do absurdo” (pressentido por Augusto Meyer e Lúcia Miguel-Pereira nos anos 1930, por Roger Bastide nos anos 1940). Os procedimentos formais machadianos (“arcaísmo de superfície”, distanciamento do narrador, “técnica de espectador” como uma “espécie de imparcialidade”) apanham o “contraste entre a normalidade social dos fatos e a sua anormalidade essencial”, num “estranho fio social” conduzido pela “soberania do interesse” em “homens de corte burguês impecável, perfeitamente entrosados nos mores de sua classe”, com rendas e respeito dos pares sociais. Esse contraste leva a uma “compreensão igualmente profunda das estruturas sociais”. Segundo Antonio Candido, o motivo recorrente da “relação entre o fato real e o fato imaginado” demole as ilusões da liberdade individual, como fará Proust ao tratar do ciúme.

Nessa leitura de Machado de Assis, o ganho formal da relação dialética entre o local e o cosmopolita alcança, portanto, uma dimensão que, para o crítico, garante a atualidade do escritor na ficção do século XX e, observe-se, justamente entre escritores não canonicamente realistas: mais viva do que muitos dos seus contemporâneos europeus, ela interessaria hoje a leitores de Proust e Kafka, Faulkner e Camus, Joyce e Borges, aproximando-se das preocupações de Conrad. (CANDIDO, 1995, p. 17-39). Vale lembrar que a “comédia do progresso que nada soluciona”¹² (atual ao tempo de Machado e também nossa contemporânea) é a versão própria, em país de matriz colonial, da crise já instalada em países europeus, como no caso do Segundo Império francês (problema que arma a comparação entre Émile Zola e Aluísio Azevedo em *O discurso e a cidade*). Os termos da modernização brasileira conjugarão, na passagem para a República, exploração do trabalho de herança escravocrata, jugo proprietário sobre os novos pobres ditos livres (ex escravos e imigrantes), abertura ao capital estrangeiro, mercado de ações e especulação financeira.

Uma terceira linha de força de *Formação da Literatura Brasileira* é justamente a referida dialética entre localismo e cosmopolitismo instada a

¹² Roberto Schwarz irá dar um passo analítico decisivo ao tornar mais complexas essas intuições, dando chão histórico-social à construção machadiana da “feição moderna do desconjuntamento colonial” no qual, no âmbito da elite, “o sentimento de modernidade adquiria tom caricato”, nos seguintes termos: “Ao perceber que a verdade do movimento histórico era esta e ao fazer dela a pauta de sua composição romanesca, Machado alcançava a sua altitude de grande escritor, com ponto de vista certo sobre uma problemática local de alcance contemporâneo: a comédia do progresso que nada soluciona encaixava-se brilhantemente na ordem da atualidade, que através dele mostrava afinidades retrógradas, pouco admitidas e iníquas por sua vez. Onde os companheiros de ofício, anteriores e posteriores, buscavam superações nacionais, Machado refletia sobre as ilusões correspondentes e a dinâmica e o significado escarninho da continuidade no impasse”. Cf. “Outra Capitu”. In: *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das letras, 1997, p. 143.

expor na forma literária, como se viu, uma “promessa de harmonização” que passa a “exigir e reproduzir desigualdades e alienações de toda espécie, numa escala inconcebível de reparação difícil de imaginar” e “trazendo à frente a história da má-formação nacional, como instância grotesca ou catastrófica do capital” (SCHWARZ, 1987, p. 169). Ao observar, no livro de 1959, que a incorporação dos modelos metropolitanos se dá “não a despeito daquelas normas e fontes, como se pensa desde o Romantismo, mas por causa delas” (CANDIDO, 2009, p. 19), fica de certo modo explicitada a natureza antagônica (social e formal) da “dupla fidelidade” no processo de tensão e elaboração da matéria local, sobre a qual Antonio Candido se deteve num dos pontos altos de suas análises comparatistas, “De cortiço a cortiço” (a mencionada comparação entre romances de Émile Zola e de Aluísio Azevedo).

Destaque-se, como ponto chave, que a configuração desse romance brasileiro vai além das intenções do próprio autor, tal como mostrou Roberto Schwarz em “Adequação nacional e originalidade crítica”. (SCHWARZ, 2014, p. 27- 53). Lembremos ainda que o crítico, ao identificar o narrador com o “emissor latente” de um ditado popular do tempo (“para português, negro e burro, três pés: pão para comer, pano para vestir, pau para trabalhar”), mostra que a fatura formal da prosa do romance dá a ver, como “verdade dos pés”, a agressividade de classe desse narrador disposto a assumir o comando do processo de acumulação primitiva (a exploração direta do próximo), capitaneada, no romance de Aluísio, pelo português João Romão. (CANDIDO, 2010b, p. 116).¹³

Nos primeiros parágrafos do prefácio de 1957 do livro publicado em 1959, mais uma linha de força retoma justamente o modo como, para o crítico, a estrutura da obra comanda sua função histórico-social. Daí seu propósito de equilibrar e “definir ao mesmo tempo o valor e a função da obra”, tarefa que reunindo leitura histórica e estética, todavia não as confunde (CANDIDO, 2009, p.11). Voltando ao assunto em 1961, duas formulações do texto “Estrutura literária e função histórica” poderiam ser epígrafes da análise publicada em 1979, uma leitura por ele testada em sala de aula, “Movimento e Parada”. São elas: “a função histórica ou social de uma obra depende de sua estrutura literária” e “o estudo da função histórico-social de uma obra só adquire pleno significado quando referido intimamente à sua estrutura”. (CANDIDO, 2010a, p. 177, 199).

¹³ Escolhendo os ensaios de Antonio Candido que lhe parecem exemplares num roteiro de sua produção crítica, Roberto Schwarz afirma, na entrevista de 2009 a Maria Augusta Fonseca, já citada: “Se for para escolher, fico com “Dialética da malandragem” e “De cortiço a cortiço”, em que está realizado o principal do projeto de Antonio Candido. São ensaios inovadores em muitas frentes, cuja envergadura, apesar do prestígio, não foi devidamente avaliada. Talvez porque ficaram confinados ao campo acadêmico dos estudos brasileiros, que entretanto eles desprovincializaram de maneira decisiva. Como a nossa ideia de adiantamento é reboquista, mais ligada ao rótulo do que à coisa, foi pouco notada a concepção nova de forma que propunham. Sem incorrer em reducionismo, esta desenvolvia um modo materialista de articular os planos estético e social”. Cf. SCHWARZ, Roberto. *Seja como for, op. cit.*, p. 265-6.

No texto de 1961, a leitura do poema *Caramuru* de Santa Rita Durão (1781) mostra que o ideal romântico-nacionalista de “brasilidade”, em sua busca de um “específico” nacional, entroniza o poema *Caramuru* como “pré-romance indianista” quase cinquenta anos depois, numa “dupla distorção, ideológica e estética” e contando com a própria ambiguidade da estrutura e da construção do herói do poema (*Idem*, p. 177-99). Como já tinha tratado no capítulo “O passadista”, em *Formação da Literatura Brasileira*, a obra de Durão combinou exótico brasileiro (descrição da vida e costumes indígenas), elogio da colonização jesuítica e consideração da “revelação divina”. Destaco, todavia, a análise do mesmo poema em “Movimento e Parada”, que está no livro *Na sala de aula*.

Nessa análise, o mesmo olhar crítico do presente, que detecta a “possível atualidade” de *Caramuru* na “violência e opressão, disfarçadas por uma ideologia bem arquitetada, que tranquiliza a consciência” (num poema que “não ficaria deslocado em nosso tempo excepcionalmente bruto e agressivo”), também percebe, num breve episódio, a irrupção de uma “ambígua dialética dentro da mentalidade colonizadora” que o poeta compartilha: glorificação da “ordem verdadeira do católico colonizador e predatório”, acatamento da violência “como salvação”, louvação do “triunfo da ordem a qualquer preço”. No breve episódio que suspende o “gosto do conflito” (guerras e combates violentos), outro problema se evidencia: o “componente americano” instalado na tradição traz indícios da catástrofe que destruirá o índio e sua cultura, e que Jararaca não consegue perceber, “encantado” por Paraguaçu que está adormecida. O “deslumbramento do guerreiro extremamente patético” é ratificado pela “imagem do mundo natural no espelho dos sonhos”.

Desse modo, a “suspensão do tempo, da guerra, da imposição religiosa, da brutalidade colonizadora” é, ao mesmo tempo, “símbolo daquela ordem” catastrófica que destruirá o índio, representante do universo da desordem, mal supremo para “aquela gente”. Desse modo, a “novidade americana”, tal como está no poema, se torna “exótico para o europeu e europeu para o brasileiro”. O crítico lembra ainda que, em Minas Gerais, essa ambiguidade constitutiva “se complicava, porque a desordem dos arraiais mineiros constituía problema inquietante, que levou a considerar a áspera superordenação colonial como condição (mesmo iníqua) de paz e trabalho” (como se sabe, Santa Rita Durão via o país do além-mar) (CANDIDO, 2017, p.11, 32, 29, 30).¹⁴

Na sua leitura do segundo momento formativo, os anos de 1930 também terão que se haver com paradoxos. Para ficar com “A Revolução

¹⁴ Sobre a gênese do “fastidioso e medíocre” poema épico *Vila Rica* (1773), de Claudio Manoel da Costa, que trata de “mineiros rebeldes e fiéis à autoridade régia, terminando ambos com o triunfo da autoridade legítima, que põe termo a um período de distúrbios e abre outro de prosperidade”, cf. “No limiar do novo estilo: Claudio Manoel da Costa”. In: *Formação da Literatura Brasileira, (momentos decisivos 1750-1880)*, op. cit., p. 105.

de 30 e a cultura” (1980), o crítico ali reconhece o avanço do período (rotinização das “aspirações, pressentimentos e inovações” anteriores, interesse sociológico e literário pelo país, pelo “negro, o índio, o trabalhador rural, o operário e o pobre”, crítica à opressão do trabalho e ao pensamento autoritário do passado e do presente, “boom” editorial”, conquistas no ensino público laico, “corte progressista” no ensino superior), mas reconhece também que a “democratização dentro de setores privilegiados” é devedora do papel da própria elite, mantendo a “sujeição das camadas dominadas” em tempos de “exigências de uma crescente racionalização burocrática”. E conclui que, “se pensarmos nos pobres, a “maioria absoluta da nação, foi quase nada”. As transformações ficam restritas a uma minoria, “devido ao desnível de uma sociedade terrivelmente espoliadora” que não altera a situação do “grosso da população” e não modifica a estrutura social.

Do mesmo modo, reconhecer a novidade estético-social do “romance do Nordeste” e a ampliação do alcance regionalista tradicional não implicou deixar de reconhecer, nas produções do tempo, a despeito de uma “maior consciência a respeito das contradições da própria sociedade”, o risco de “desdém pela elaboração formal”, muitas vezes sem preocupação de “fundir de maneira válida a ‘matéria’ com os requisitos da ‘fatura’”. Observa então déficit de realização no caso de supervalorização dos propósitos ideológicos (“sua força e a sua fraqueza”), que pode levar a prosa a desaguar no “informe” (em escritores de direita e de esquerda) enquanto, na poesia, ele vê uma tendência diversa, capaz de expressar o “dilaceramento da consciência estética” na esteira da radicalização moderna dos materiais (e da crise do verso) (CANDIDO, 2006, p. 219-22, 232-39).

Retomo alguns passos desse percurso histórico-estético sobre os impasses formativos da nossa literatura, pensando no que ele poderia trazer para o crítico hoje, ao ler o modo como a literatura atual vem enfrentando as condições do presente. A mescla perversa das posições “do contra” e do “a favor”, antigo e permanente dilema no trato com a matéria brasileira, talvez apareça agora em novas configurações, mais difíceis de apreender na medida em que implicam (como sempre, aliás) seus leitores e críticos literários. No âmbito da mercantilização cultural contemporânea, uma das questões, tal como sugeriu Antonio Candido ao tratar das produções dos anos de 1960 e 1970 (“A nova narrativa”), é que a valorização de dicções técnicas de ponta pode fazer passar como questionamento social o que, a rigor, é uma posição ambígua (de classe?) em relação à segregação social constitutiva da lógica do capital. Por isso mesmo, examinar a posição social da própria escrita literária (e também da produção crítica) constitui um desafio crítico de grande interesse.¹⁵

¹⁵ Sobre o paradoxo da posição social da própria escrita que, como em Mário de Andrade, ativa um “experimentalismo estético de ponta” para ir além do “substrato pré-burguês” nacional,

A “racionalização burocrática” (referida por Antonio Candido, em 1980) se impõe no nosso tempo como forma insidiosa de racionalidade: uma forma de governabilidade que integra, nos seus termos, a própria subjetivação em práticas e condutas normatizadas, como se fossem escolhas individuais.¹⁶ Vale lembrar a simbiose entre um dito poder estatal – cujas ilusões de desenvolvimento organizam os interesses do capital – e o poder de um mercado regulado, mas dito livre, que embaralham a consciência crítica dos bem pensantes e dos perdedores de sempre. Num estágio do capitalismo que já rifou sua própria racionalidade clássica, a referência nacional parece também rifada por um futuro pouco promissor, que não é só nosso, mas (e de novo, como sempre) nos diz respeito. Isso posto, para seguir a trilha aberta pelo crítico literário Antonio Candido, as contradições entre materiais e formas ainda tem o que dizer sobre o modo como as obras produzidas hoje vem tratando daqui, isto é, da experiência que nos cabe, “a substância do tempo presente”, a saber, as crenças (globais e locais) construídas sobre os escombros da vida pública e privada e a crescente violência da pobreza.

constitutivo, no entanto, da matéria à qual se quer conferir patamar moderno (incluindo o lugar do intelectual), cf. SCHWARZ, Roberto. *Dois meninas*. São Paulo: Companhia das letras, 1997, p. 131-44.

¹⁶ Cf. DARDOT, Pierre e LAVAL, Christian. *La nouvelle raison du monde. Essai sur la société néolibérale*. Paris: La Découverte; Poche, 2010.

Referências bibliográficas

- ARANTES, Paulo Eduardo, “Providências de um crítico na periferia do capitalismo. In: ARANTES, Otilia Beatriz Fiori e ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentido da Formação*. São Paulo: Paz e terra, 1997.
- ARANTES, Paulo Eduardo. “Ajuste intelectual”. In: HADDAD, Fernando (org.). *Desorganizando o consenso*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo; Ed. Vozes, 1988.
- ARANTES, Paulo Eduardo. “1964”. In: *O novo tempo do mundo*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.
- ARANTES, Paulo Eduardo. “Uma educação pela espera”. In: FONSECA, Maria Augusta e SCHWARZ, Roberto (orgs.). *Antonio Candido 100 anos*. São Paulo: Ed. 34, 2018.
- ARAÚJO, Homero Vizeu. “Notas sobre a nova narrativa: experimentalismo na narrativa e impasses do narrador romanesco sob o regime autoritário”. In: *Futuro pifado na Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2014.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1995 (3ª ed.).
- CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*, seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *A Educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006 (5ª ed.).
- CANDIDO, Antonio. *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008 (4ª ed.).
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2009 (12ª ed.).
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010a (11ª ed.).
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010b (4ª ed.).
- CANDIDO, Antonio. “Na noite enxovalhada”. In: *Revista Remate de Males* n. 19. Campinas: Ed. Unicamp, 2012.
- CANDIDO, Antonio. “Prefácio a *Cartas de um piloto de caça: o treinamento e o combate de 1943-1945*. In: PIRES, Eloisa Rocha (org.). *Idem*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017 (9ª ed.).
- COSTA, Iná Camargo. “Tragédia no século XX”, prefácio a Raymond Williams, *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & naify, 2002.
- DARDOT, Pierre e LAVAL, Christian. *La nouvelle raison du monde (essai sur la société néolibérale)*. Paris: La Découverte; Poche, 2010.
- OTSUKA, Edu Teruki. “Romance e expectativa: Antonio Candido e o romance brasileiro antes de Formação da Literatura Brasileira”. In:

FONSECA, Maria Augusta e SCHWARZ, Roberto (orgs.). *Antonio Candido 100 anos*. São Paulo: Ed. 34, 2018.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das letras, 1987.

SCHWARZ, Roberto. *Dois meninas*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das letras, 2014 (2ª ed.).

SCHWARZ, Roberto. *Seja como for*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2019.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & naify, 2002.

Saete de Almeida Cara é professora livre-docente da Universidade de São Paulo. Atuou como consultora *ad hoc* do CNPq, da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e é membro do comitê editorial de revistas especializadas da área. Suas pesquisas e publicações mais recentes, com ênfase em Literatura Comparada, se dão em torno dos seguintes temas (e respectivos autores): o romance naturalista francês, a crítica literária e o romance naturalista brasileiro, crítica e romance nos séculos XX e XXI. Contato: saletecara@uol.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3092-4784>

SOBRE “O DIREITO À LITERATURA”, DE ANTONIO CANDIDO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i30p56-63>

Maria Sílvia Betti¹

RESUMO

Este artigo apresenta e discute as ideias centrais do ensaio “O direito à literatura”, de Antonio Cândido.

ABSTRACT

This article presents and discusses the central ideas of the essay “O direito à literatura”, by Antonio Cândido.

PALAVRAS-CHAVE:

Antonio Candido;
direitos humanos;
literatura;
cultura.

KEYWORDS

*Antonio Candido;
human rights;
literature;
culture.*

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

“O

direito à literatura”, ensaio escrito por Antonio Cândido em 1988 como subsídio para uma palestra sobre direitos humanos, é referência dentro dos debates sobre o papel da literatura na sociedade contemporânea. No contexto em que o escreveu, diante da memória recente de um regime que havia suspenso as liberdades civis no país e implantando a censura, Cândido definiu a literatura em termos amplos:

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. (CANDIDO, 1995, p. 174)

Nos termos do crítico, a literatura foi apresentada como direito inalienável e como fruto de uma necessidade intrínseca ao ser humano em termos amplos: a de sonhar, inconsciente e conscientemente, a de imaginar e a de fruir e / ou criar diferentes formas de fabulação, sejam elas expressas por via ficcional, dramática ou poética. *Cada sociedade, observou ele, cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles.* (Idem, p. 175)

Por um lado essa concepção atribui à literatura o papel de promover uma integração em relação à sociedade; por outro, porém, ela a vê exercendo função transformadora e humanizadora, ampliando a capacidade de aceitação do ser humano diante de seu semelhante, estimulando-o para a reflexão, organizando seu pensamento e libertando-o do caos.

Utilizando uma formulação tomada ao sociólogo e economista Louis-Joseph Lebret, Cândido, em seu texto, situa a literatura como um dos bens *incompressíveis* da humanidade, ou seja, bens que, numa sociedade justa e igualitária, não podem ser tomados ao ser humano por serem tão imprescindíveis para a existência quanto o alimento, a moradia e as roupas. Negar a fruição dela significa mutilar a personalidade e privá-la de formas necessárias de expressão de sentimentos e de organização do pensamento.

Definir a literatura como bem *incompressível* era, no momento histórico da escritura do texto particularmente, uma declaração urgente de princípios. Estava-se então adentrando o que se desejava ou imaginava que fosse a fase de redemocratização do país: era viva, na memória de todos, a lembrança de centenas de trabalhos de todos os gêneros literários e áreas

do conhecimento, proibidos durante os anos da ditadura. Afirmar a *incompressibilidade* da literatura como bem cultural público tinha um papel politicamente claro e necessário, pois deixava implícita diante de todos a denúncia do ato de usurpação cometido pelo Estado nos anos que se seguiram ao golpe de 1964.

O raciocínio que fundamenta a ideia da incompressibilidade tem, sem dúvida, uma dimensão universalista, pois se apoia na ideia de que a fruição da literatura, tal como a define Cândido, constitui direito humano em termos irrestritos. Esse raciocínio tem, porém, ao mesmo tempo, um viés indiscutivelmente dialético, pois o crítico não perde de vista a relação da literatura e da cultura com as forças que regem a sociedade, e nem fecha os olhos para a desigualdade nas condições de acesso dos diferentes setores sociais à cultura e aos bens culturais no campo literário. A incompressibilidade, para ele, não se configura por si só, de forma natural ou espontânea: ela parte da percepção crítica diante da estrutura social e pressupõe a denúncia e a transformação das situações sociais de desigualdade:

O que há de grave numa sociedade como a brasileira é que ela mantém com a maior dureza a estratificação das possibilidades tratando como se fossem compressíveis muitos bens materiais e espirituais que são incompreensíveis em nossa sociedade há fruição segundo as classes na medida em que um homem do povo está praticamente privado da possibilidade de conhecer e aproveitar a leitura de Machado de Assis ou Mário de Andrade. Para ele, ficam a literatura de massa, o folclore, a sabedoria espontânea, a canção popular, o provérbio. Estas modalidades são importantes e nobres, mas é grave considerá-las como suficientes para a grande maioria que, devido à pobreza e à ignorância, é impedida de chegar às obras eruditas. (p. 174)

Para o crítico, todas as obras, quer as eruditas, ligadas à chamada alta cultura, quer as de caráter popular ou de massas, bem como as proibidas e proscritas, devem tornar-se irrestritamente acessíveis, o que pressupõe, necessariamente, uma distribuição igualitária dos bens:

Para que a literatura chamada erudita deixe de ser privilégio de pequenos grupos, é preciso que a organização da sociedade seja feita de maneira a garantir uma distribuição equitativa dos bens. (p. 186)

O fulcro das colocações centrais de Cândido é o da chamada literatura em sua acepção erudita, mas é igualmente central, no texto, a importância atribuída ao acesso amplo aos bens culturais de todas as origens e modalidades.

A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apóia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante. (p. 175)

O interesse pela literatura que chama de erudita não resulta de apreciação valorativa pura e simples por parte de Cândido: decorre da maior eficácia estética e dos recursos expressivos mais complexos que apresenta, e que lhe parecem conferir maior potencial humanizador. Para ele, isso resulta do fato de serem indissociáveis as facetas constitutivas, que tornam a literatura ao mesmo tempo 1) *construção de objetos autônomos como estrutura e significado*, 2) *manifestação da expressão de emoções e visão de mundo de grupos e de indivíduos*, e 3) *forma de conhecimento incorporado difusa e inconscientemente* (p. 176).

Nenhuma dessas facetas sobrepõe-se às demais para a configuração do papel humanizador. A humanização é definida pelo crítico como processo de amplos contornos e do qual se espera igualmente amplo alcance:

Entendo aqui por humanização (já que tenho falado tanto nela) o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante. (p. 180)

Embora encontrando maior potência humanizadora nas obras eruditas, Cândido insiste no imprescindível papel das obras ditas menores dentro da dinâmica dos movimentos literários:

A obra de menor qualidade também atua, e em geral um movimento literário é constituído por textos de qualidade alta e textos de qualidade modesta, formando no conjunto uma massa de significados que influi em nosso conhecimento e nos nossos sentimentos. (p. 182)

De forma análoga, as obras da literatura militante e proletária são igualmente trazidas à pauta nas formulações de Cândido, como revela seu comentário sobre uma iniciativa posta em prática a partir do Congresso de Escritores de Karkov, em 1934, na União Soviética:

A partir de 1934 e do famoso Congresso de Escritores de Karkov, generalizou-se a questão da literatura proletária, que vinha sendo debatida desde a vitória da Revolução Russa, havendo uma espécie de convocação universal em prol da produção socialmente empenhada. Uma das alegações era a necessidade de dar ao povo um tipo de literatura que o interessasse realmente, porque versava os seus problemas específicos de um ângulo progressista. Nessa ocasião, um escritor francês bastante empenhado mas não sectário, Jean Guéhenno, publicou na revista *Europe* alguns artigos relatando uma experiência simples: ele deu para ler a gente modesta, de pouca instrução, romances populistas, empenhados na posição ideológica ao lado do trabalhador e do pobre. Mas não houve o menor interesse da parte das pessoas a que se dirigiu. Então, deu-lhes livros de Balzac, Stendhal, Flaubert, que os fascinaram. Guéhenno queria mostrar com isto que a boa literatura tem alcance universal, e que ela seria acolhida devidamente pelo povo se chegasse até ele. E por aí se vê o efeito mutilador da segregação cultural segundo as classes. (p. 188-9)

Observe-se que o objetivo central das considerações de *Cândido* no texto não é o de promover a divulgação específica da modalidade de literatura que chama de erudita, nem o de popularizar os chamados clássicos, da literatura, mas o de apresentar argumentos em prol da ideia de que, numa sociedade justa e igualitária, a literatura, qualquer que seja a sua configuração de gênero ou forma, pertence ao âmbito dos direitos de todos os seres, ou seja, deve obrigatoriamente fazer parte dos bens a serem irrestritamente colocados ao alcance de todos os setores e classes.

Muito se tem escrito a partir das considerações de *Cândido* em *O direito à literatura*. Muitas foram as transformações das condições materiais e políticas do país desde o momento em que ele o apresentou e publicou, e muitos foram os debates que passaram a se realizar a partir de suas considerações, particularmente no tocante ao aspecto do alcance universal associado à ideia de direito inalienável.

1988, ano em que *Cândido* foi convidado a proferir a palestra “Direitos humanos e literatura”, que originou o texto, foi o ano em que se deu a aprovação do texto definitivo da nova Constituição da República, elaborada pela Assembleia Nacional Constituinte instalada no ano anterior. O tema dos direitos humanos, nesse momento histórico em que se havia deixado para trás a ditadura, era urgente em todos os âmbitos da vida nacional, pois dentro das medidas aprovadas pela Assembleia, estava o fim da censura e da tortura e a defesa da liberdade de expressão.

Mesmo assim, nesse momento em que tantos esforços de luta convergiam para a transformação política do país, a Constituinte foi responsável por medidas que evitaram romper com a ditadura optando por uma transição “lenta, gradual e segura”. Os empresários e as entidades

ligadas a eles puseram em prática um acordo conservador e os interesses das classes proprietárias foram resguardados.

À luz desse contexto, são significativas as palavras de Cândido no que diz respeito aos direitos humanos. É digna de nota, no segundo parágrafo do texto, a observação que ele faz a propósito do assunto que lhe havia sido confiado:

É impressionante como em nosso tempo somos contraditórios neste capítulo. Começo observando que em comparação a eras passadas chegamos a um máximo de racionalidade técnica e de domínio sobre a natureza. Isso permite imaginar a possibilidade de resolver grande número de problemas materiais do homem, quem sabe inclusive o da alimentação. No entanto, a irracionalidade do comportamento é também máxima, servida freqüentemente pelos mesmos meios que deveriam realizar os desígnios da racionalidade. Assim, com a energia atômica podemos ao mesmo tempo gerar força criadora e destruir a vida pela guerra; com o incrível progresso industrial aumentamos o conforto até alcançar níveis nunca sonhados, mas excluimos dele as grandes massas que condenamos à miséria; em certos países como o Brasil, quanto mais cresce a riqueza, mais aumenta a péssima distribuição dos bens. Portanto, podemos dizer que os mesmos meios que permitem o progresso podem provocara degradação da maioria. (p. 169)

Fundamentado em estudos sobre a estrutura material do país e sobre as formas que regem a vida das diferentes classes sociais, o conceito de direito definido e aplicado por Cândido não se confunde com o conceito associado ao contexto da revolução burguesa:

Nas sociedades que procuram estabelecer regimes igualitários, o pressuposto é que todos devem ter a possibilidade de passar dos níveis populares para os níveis eruditos como consequência normal da transformação de estrutura, prevendo-se a elevação sensível da capacidade de cada um graças à aquisição cada vez maior de conhecimentos e experiências. Nas sociedades que mantêm a desigualdade como norma, e é o caso da nossa, podem ocorrer movimentos e medidas, de caráter público ou privado, para diminuir o abismo entre os níveis e fazer chegar ao povo os produtos eruditos. Mas, repito, tanto num caso quanto no outro está implícita como questão maior a correlação dos níveis. (p. 188)

As discussões ligadas à definição de bens culturais *incompressíveis* e ao acesso a eles estão longe de terem se esgotado nas décadas que seguiram à publicação de *O direito a literatura*. A síntese realizada por Cândido em seu diagnóstico sobre as condições de acesso à cultura continua a fazer sentido no Brasil de 2020.

Mesmo diante do avanço tecnológico dos recursos midiáticos supostamente democratizadores, mesmo diante do crescimento avassalador de diferentes formas de cultura de massas em tantos diferentes suportes, e mesmo diante das perspectivas de expressão literária ligadas às diversas minorias, o sentido amplo e transformador que caracteriza o direito à literatura nos termos de Cândido ainda está longe de ter sido atingido.

Referências bibliográficas

- CANDIDO, Antonio. "O direito à literatura". In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades; Ouro sobre azul, 1995, p. 169-91.
- DALVI, Maria Amélia. "Um clássico sobre educação literária. 'O direito à literatura' de Antonio Candido". *Revista Estação Literária*. Londrina, v. 22, dez. 2018, p. 8-18.
- LACERDA, Lóide e MATSUDA, Alice Atsuko. "A literatura como direito fundamental e a viabilização deste direito pelo método recepcional e outras metodologias". *Revista de Letras*. Curitiba, UTFPR, v. 17, n. 21, jul./dez. 2015. Online em: <http://periodicos.utfpr.edu.br/rl>
- NATALI, Marcos Piason. "Além da literatura". *Revista Literatura e Sociedade*, v. 11, n. 9, 2006.
- RAMASSOTE, Rodrigo Martins. "Inquietudes da crítica militante". *Tempo Social*. Revista de Sociologia da USP, v. 23, n. 2, 2011.

sítios da internet

- AGUIAR, Flávio Wolf de. *O direito à literatura no século XXI: uma homenagem a Antonio Candido*. Consultado em: 31/05/2012. Online em: <https://blogdaboitempo.com.br/2012/05/31/o-direito-a-literatura-no-seculo-xxi-uma-homenagem-a-antonio-candido-por-flavio-aguiar/>
- ARNT, Gustavo. *Antonio Candido: uma crítica de vertentes*. *Revista Água Viva*, Universidade de Brasília, v. 1, n. 1, 14 abr. 2011. Disponível online em: <https://periodicos.unb.br/index.php/aguaviva/article/view/10533>
- ALMINO, João. "O sonho acordado das civilizações". *Helena*. Uma revista de ideias, artes e cultura. Biblioteca Pública do Paraná. Online em: <http://www.helena.pr.gov.br/2018/01/34/O-sonho-acordado-das-civilizacoes.html>
- CEREZA, Haroldo Ceravolo. *A literatura como sistema*. Online em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/2017/07/18/a-literatura-como-sistema/>
- GRAZZI. "Crítica ao 'Direito à Literatura' de Antonio Candido". *Grupo de Estudos de Cultura e Marxismo*. Online em:

<https://culturaemarxismo.wordpress.com/2013/09/10/critica-ao-direito-a-literatura-de-antonio-candido/>

MORAES, Isabella Lígia. "A literatura e seu poder de resgate da totalidade humana". Grupo de Pesquisa "A educação estética do homem: o texto literário na formação humanística", coordenado pelo prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC Minas. Online em:

<http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/12/5a.-edição-artigo11.pdf>

Maria Sílvia Betti é professora do Programa de pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Em 2016 apresentou trabalho de Livre Docência intitulado "Três Estudos de Dramaturgia e Teatro Norte-americanos", publicado em 2017 com o título "Dramaturgia Comparada Estados Unidos /Brasil. Três estudos". Realizou Pós-Doutorado (2003-2004) na New York University. Fez doutorado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (1994) e Mestrado também em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (1985). É organizadora do Grupo de Pesquisa Estudos Histórico críticos e Dialéticos de Teatro Norte-americano e Brasileiro (CNPq). Contato: mariasilviabetti@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9874-618X>

QUESTÕES DE ROMANCE: NOTAS SOBRE ANTONIO CANDIDO E A CRÍTICA BRASILEIRA

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i30p64-81>

Edu Teruki Otsuka¹

RESUMO

Este artigo focaliza alguns artigos de Antonio Candido sobre o romance, publicados nos anos 1940 e 1950, e examina algumas discussões sobre o desenvolvimento do romance no Brasil no período de redação de *Formação da literatura brasileira*, buscando situar as ideias de Candido em seu contexto crítico particular.

ABSTRACT

*This paper focuses on Antonio Candido's essays on the novel, from the 1940s and 1950s, and reviews some debates concerning the development of the novel form in Brazil at the time he wrote *Formação da literatura brasileira*, in order to locate Candido's ideas in their specific critical context.*

PALAVRAS-CHAVE:

Antonio Candido;
romance e sociedade;
crítica literária brasileira;
José de Alencar;
Machado de Assis.

KEYWORDS

*Antonio Candido;
novel and society;
Brazilian literary criticism;
José de Alencar;
Machado de Assis.*

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Ao investigar o desenvolvimento, as realizações e os problemas formais do romance em suas condições determinadas de produção, a teoria e a crítica frequentemente foram conduzidas à indagação acerca do rumo histórico da sociedade, através da discussão de questões literárias. Pensar o romance em termos exigentes era também perguntar-se sobre as possibilidades e os limites da modernidade capitalista e, nas áreas periféricas do sistema produtor de mercadorias, o romance, suprema mercadoria cultural do século XIX, foi um objeto de desejo que sinalizava igualmente uma aspiração a certo tipo de organização social. No Brasil, a historiografia literária e a crítica sobre o romance não raro tiveram de enfrentar questões que inevitavelmente levavam a pensar sobre o que era percebido como o grau de desenvolvimento da sociedade enquanto condição de possibilidade do romance, dada a imbricação entre essa forma literária e a matéria social especificamente burguesa nela elaborada. Mesmo quando pouco equipada em termos teóricos, a crítica sobre o romance não deixou de apresentar, às vezes conscientemente, às vezes como sintoma, elementos para uma reflexão acerca da sociedade brasileira.

1. As faces da realidade

Tendo em vista o potencial alcance da investigação crítico-teórica sobre o romance e sua abertura para a meditação acerca da sociedade e suas opções históricas, não admira que a tentação de arriscar um estudo desse tipo tenha, desde cedo, rondado os projetos intelectuais de Antonio Candido e tenha sido formulado como um desígnio discernível no início dos anos 1950, retomando o intuito de discutir a trajetória da forma romance – sua emergência, seu desenvolvimento e seu destino – que já se manifestava desde os anos precedentes. Em 1951, ele declara ter em preparação um livro inteiramente voltado ao romance, combinando uma perspectiva teórica aos estudos específicos que vinha produzindo em seus rodapés e artigos.

Antonio Candido o faz justamente ao dar por terminada a primeira redação de *Formação da literatura brasileira*, livro então anunciado como recém-concluído e pronto para ir ao prelo. No entanto, como se sabe, *Formação* ainda permaneceria alguns anos na gaveta até passar por uma revisão entre 1955 e 1957, após ser submetido à leitura de Décio de Almeida Prado e Sérgio Buarque de Holanda, como Candido declara no Prefácio (cf. CANDIDO, 1993b, p. 10). Só então foi entregue ao editor, que por sua vez postergou a publicação, a qual se concretizou em 1959 por insistência do

autor, que julgava importante ter uma obra mais substancial na área dos Estudos Literários, pois, naquele momento, tendo deixado a função de Assistente de Sociologia, Antonio Candido intencionava voltar à Universidade de São Paulo para assumir o curso de Teoria Literária e Literatura Comparada, depois de dois anos ensinando Literatura Brasileira na Faculdade de Assis, no interior do Estado (cf. SERNA, 2012).

Para o caso brasileiro, o trabalho de Antonio Candido certamente se apoiou na tradição de estudos sobre o tema que vinha se definindo a partir dos críticos românticos, passando por Sílvio Romero e José Veríssimo, e chegando a Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Holanda, Lúcia Miguel Pereira e Augusto Meyer (para citar apenas alguns nomes centrais). Sua obra, especialmente *Formação da literatura brasileira*, retomava essa tradição, aproveitando seus achados ao mesmo tempo em que elaborava um juízo refletido das perspectivas críticas, sociais e políticas nela acumulada. Assim, recolhia e desdobrava, no plano da crítica, os resultados daquilo que a própria *Formação* descrevia como processo de adensamento cultural e constituição de um campo de problemas próprio, elaborado na articulação interna do sistema literário em maturação.¹

Concluído o estudo amplo sobre o período formativo da literatura brasileira, Antonio Candido imaginou uma obra dedicada ao romance, com ênfase em autores estrangeiros. A informação sobre esse livro planejado, mas nunca publicado como tal, consta em artigo de um jornalista da *Folha da Manhã* que o entrevistou em 1951, e, embora o livro não tenha chegado a existir – pelo menos não do modo como foi então pensado –, é possível reconhecer ou inferir parte do projeto que ali se delineava. Segundo a reportagem, o livro se chamaria *As faces da realidade* e seria composto de sete ensaios, assim indicados: 1. “A arte do romance como forma e problema”; 2. “Stendhal e a retidão literária”; 3. “Anatole France ou a vitalidade da dúvida”; 4. “Eça de Queirós entre o campo e a cidade”; 5. “Silone, virtudes e defeitos da pureza”; 6. “Graciliano Ramos e o gênio dos lugares”; 7. “As faces da realidade” (cf. MIRANDA, 1951; NOTÍCIA, 1951).

Procurando depreender algo do teor dos ensaios a partir dos títulos, pode-se imaginar que o primeiro e o último textos iriam emoldurar o conjunto com estudos de caráter mais geral. Indicações de uma discussão teórica e histórica da forma romance já haviam aparecido em artigos de rodapé publicados antes, entre os quais se destacam “O romance e o *D. Juan*” e “Esclarecendo”, ambos de 1944, nos quais Antonio Candido discute a constituição do romance, associada à progressiva expansão da experiência burguesa na Europa ocidental, e especula sobre o destino da forma, atrelado ao futuro da organização social presente e às perspectivas de sua transformação (cf. CANDIDO, 1944b, 1944a).

¹ Estudos fundamentais sobre o tema são os de Roberto Schwarz (1987, 1999) e Paulo Arantes (1992, 1997), em cujas ideias este artigo se apoia largamente.

No tocante ao corpo da obra planejada, alguns dos títulos remetem a textos anteriormente publicados por Antonio Candido, talvez implicando um intuito de refundir ou desenvolver textos prévios. Sem pretender especular demais sobre um livro inexistente, tentemos apenas uma caracterização sumária. Em 1943 Antonio Candido havia produzido dois artigos sobre Stendhal, publicados na *Folha da Manhã*, os quais seriam depois refundidos sob o título “Uma dimensão entre outras” em *O observador literário*, de 1959 (CANDIDO, 1992a). Neles, Candido aponta em Stendhal o equilíbrio de análise psicológica e investigação social, aborda o tema do arrivismo e comenta a descrição da batalha de Waterloo na *Cartuxa de Parma*, para discutir o modo como o romancista transfigura o acontecimento histórico por meio da percepção subjetiva do personagem.² Quanto a Anatole France, embora Candido não tenha, ao que parece, escrito extensamente sobre ele (cf. DANTAS, 2002), a relação entre literatura e história parece ser o aspecto motivador de seu interesse pelo romance *Os deuses têm sede*, considerado uma “verdadeira obra prima de romance histórico-político” (CANDIDO, 1946b), capaz de ensinar mais sobre a Revolução Francesa do que um tratado porque convida a olhar, “não de fora para dentro (dos acontecimentos para os homens), mas de dentro para fora, dos homens para os acontecimentos” (CANDIDO, 1946a).

O estudo sobre Eça de Queirós, com esse mesmo título, havia sido publicado em livro coletivo organizado por Lúcia Miguel Pereira e Câmara Reis em 1945 e seria depois republicado em *Tese e Antítese*, de 1964 (CANDIDO, 1971). Ali Candido discute a mudança de perspectiva ao longo da produção de Eça, do olhar cidadão aderente ao progresso, que critica o imobilismo da província, à denúncia da superficialidade da civilização burguesa, por meio da valorização da vida rural tradicional. Já os romances de Ignazio Silone haviam sido objeto de comentário extenso de Candido em uma série de três artigos mais um apêndice, publicada em 1946 no *Diário de S. Paulo* e nunca recolhida em livro. Comentando a questão do romance político, Candido argumenta que Silone, “enquanto artista e revolucionário”, procura “chegar ao conhecimento das molas que impelem a política”, ultrapassando a forma partidária “para ficar com o que existe de mais geral no impulso revolucionário”, que para o crítico seria “coextensivo com o humano” (CANDIDO, 1946b). Por fim, o ensaio previsto sobre Graciliano Ramos faz pensar no conjunto de cinco artigos publicados no *Diário de S. Paulo* em 1945 e que o crítico refundiria em *Ficção e confissão*, publicado como opúsculo em 1956 (CANDIDO, 1992b). Também em Graciliano, o interesse de Candido parece voltar-se para a

² O interesse de Antonio Candido pela representação literária de eventos históricos perdurou ao longo de sua vida, e a descrição de Stendhal seria ainda uma vez revisitada em “Batalhas” (cf. CANDIDO, 2010).

capacidade do romancista de ultrapassar o dado documental, referente ao problema geográfico e social, por meio da invenção propriamente literária.

O livro anunciado em 1951 talvez tomasse como eixo unificador a discussão das possibilidades do romance enquanto elaboração artística da experiência histórica. Estão lá questões como a expansão da experiência burguesa, suas promessas e desilusões; o parâmetro de modernidade que incide sobre as áreas periféricas, suscitando o confronto crítico com o atraso; as possibilidades de luta política em condições materiais adversas; a permanência dos problemas sociais que pedem resolução. Além disso, ao comentar alguns romances políticos da época – entre os quais *Trevas ao meio dia*, também conhecido como *O zero e o infinito*, de Arthur Koestler – Candido destaca a importância da tarefa a que eles se propunham: “incorporar ao domínio da arte, libertando-os da reportagem e da polêmica, certos grandes acontecimentos do nosso tempo” (CANDIDO, 1946b; v. também 1946a).

Aquele já não era o momento eufórico das perspectivas de transformação segundo a orientação socialista do crítico; o que se anunciava era antes um quadro em que se impunha a necessidade de refletir sobre o sentido da revolução social e seus descaminhos. De 1950 /1951, por sinal, é o retrato de Antonio Candido pintado por Arnaldo Pedroso d’Horta – retrato marcado por uma melancolia que habitualmente não se mostrava no semblante de Antonio Candido, mas que, de acordo com a leitura de Ana Luisa Escorel, a sensibilidade de Arnaldo Pedroso d’Horta soube captar naquele momento, parecendo “prefigur[ar] a vitória de uma ordem política e social iníqua, muito distante das expectativas de mocidade tanto do modelo quanto de seu pintor” (2016, p. 14).³

2. A crítica brasileira e o romance

Com relação à crítica brasileira imediatamente anterior ou contemporânea da redação de *Formação da literatura brasileira*, cabe lembrar, inicialmente, o trabalho de Prudente de Moraes Neto, *O romance brasileiro*, publicado em 1939. Trata-se de um dos primeiros e mais significativos estudos de conjunto do romance brasileiro, escrito depois do surgimento do romance de 1930, que parecia alçar a produção literária brasileira a um novo patamar qualitativo, estabelecendo uma plataforma a partir da qual se tornava possível à crítica rever o passado sem condescendência. Referência reconhecida por Antonio Candido como inspiradora de ideias para a elaboração do capítulo sobre o aparecimento do romance na *Formação da literatura brasileira*, o estudo de Prudente apresenta

³ A lembrança da evocação do retrato por A. L. Escorel se deve a Paulo Arantes, em palestra proferida no “Colóquio Bento Prado Jr.: Aventuras da Filosofia Brasileira”, na FFLCH-USP, em 5 de junho de 2017.

observações sugestivas sobre o problema das condições de possibilidade do romance no Brasil.

Após constatar o surgimento relativamente tardio do romance no país, o crítico destaca entre as causas desse atraso “o meio social desfavorável”, pois, a seu ver, “a severa concepção patriarcal da família que serviu de arcabouço a toda a construção da sociedade colonial, não só era uma evidente limitação da própria matéria romanceável, como um impedimento à formação do ambiente necessário à literatura novelesca” (MORAES NETO, 2004, p. 204). Além de questões como a pouca irradiação da instrução, a exclusão das mulheres da vida intelectual, o direcionamento do interesse dos homens às questões práticas, a preferência dada à poesia pelos letrados e as dificuldades materiais de publicação, Prudente assinala o que entende como deficiência da própria matéria: “A vida simples e rude era pouco densa, muito desigual” (2004, p. 204). Note-se que essa imagem que sugere a *falta de densidade* do meio social e da vida cultural no Brasil, como veremos, retornará em diferentes formulações de outros críticos, incluindo o próprio Antonio Candido.

Para Prudente, o romance é produto da civilização (inference-se, especificamente moderna) e alimenta-se de matéria condicionada pelo meio social, funcionando como “índice de determinado grau de cultura e desenvolvimento das relações sociais” e, embora evite afirmar um vínculo direto entre romance e burguesia, o crítico reconhece que “o romance depende e é função da intensidade da vida social” (*Idem*, p. 205). Desse modo, suas observações sugerem que o desenvolvimento incipiente do romance brasileiro em seus inícios se relacionaria com a suposta falta de complexidade da matéria social à época.

Ao final de seu estudo, Prudente de Moraes Neto sugere correlações entre as sucessivas fases do romance e as transformações na sociedade. A seu ver, entre 1840 e 1870, o romance brasileiro não alcança “questões universais”, limitando-se a tratar despreziosamente da modesta vida local, e o pouco apuro das primeiras produções de ficção em prosa refletiria o meio social e literário daquela fase. No período posterior a 1880, em que teve lugar a Abolição e a República, juntamente com o “aumento da densidade da vida” (p. 232), Prudente constata transformações na sociedade e na literatura, mas as encara como continuidade dos naturalistas em relação aos românticos, uma “diferença de grau e de modo, não de natureza” (p. 233). Por fim, no começo do século XX, com a urbanização, o início da industrialização e o desenvolvimento econômico, o crítico assinala “o fim da transição do estado colonial para a verdadeira independência” (p. 233). Os escritores poderiam então trabalhar com material mais rico e, nas novas condições, que eram as do presente do autor, o romance brasileiro começaria a apresentar os requisitos que até então lhe faltavam (cf. 2004, p. 234).

Como se vê, para Prudente de Moraes Neto a linha de evolução do romance brasileiro acompanharia certo desenvolvimento da sociedade, compreendido segundo a perspectiva de superação da condição colonial e de consolidação da independência nacional. Escrevendo no final dos anos 1930, Prudente constata naquele momento de transformações recentes os sinais que pareciam encaminhar o país rumo ao desejado estabelecimento de uma nação moderna.

Uma dificuldade, que permanecerá na crítica do período, é a de explicar o surgimento da obra madura de Machado de Assis, por muitos reconhecida como dotada de qualidade superior, especialmente a partir dos estudos surgidos por volta de 1939, quando se comemorou o centenário do escritor. Para Prudente, o principal fator explicativo seria a autoconsciência das próprias limitações: “foi o senso das proporções, a voluntária aceitação dos seus limites, que permitiu uma obra superior como a de Machado de Assis, que trabalhou sobre si mesmo e não voltou os olhos para fora senão para se orientar pela vida que via e procurar compreendê-la” (p. 233). Por ora, notemos apenas que, em *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido chegaria a sugerir algo semelhante ao tratar de Manuel Antônio de Almeida, que conseguiu apresentar uma “visão direta da sociedade” sem deixar-se impregnar pela retórica exagerada ou pelo apego ao sensacional; assim, conclui Candido, devido ao “senso dos limites e possibilidades da sua arte, [Manuel Antônio] pressagiou entre nós o fenômeno de consciência literária que foi Machado de Assis” (CANDIDO, 1993b, p. 199).

Em 1950, apareceu *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*, estudo fundamental de Lúcia Miguel Pereira, cujo trabalho crítico Antonio Candido acompanhava com atenção. O livro havia sido originalmente concebido como um dos volumes de uma *História da Literatura Brasileira* dirigida por Álvaro Lins, a qual deveria ser escrita coletivamente por alguns dos principais críticos literários em atividade no período, mas, dado o malogro do projeto, *Prosa de ficção* fez carreira independente, firmando-se como obra de referência indispensável, mesmo tendo marcos temporais delimitados por um plano que lhe é externo.

Já no pórtico do estudo, Lúcia Miguel Pereira postula a necessidade, para o estudo da literatura brasileira, de articular o ângulo estético ao histórico, de modo a combinar a avaliação crítica sobre a realização artística das obras e a investigação das relações entre literatura e vida, sendo a perspectiva histórica especialmente importante porque as obras estudadas – em particular a prosa brasileira do século XIX – “representam sobretudo sintomas da evolução espiritual e social de um povo” (PEREIRA, 1957, p.14).

Tratando do romance como forma, Lúcia não hesita em articular seu aparecimento à ascensão da burguesia, primeiramente na Inglaterra setecentista e em seguida na França pós-revolucionária. Para ela, o

romance se nutre diretamente da “vida de relação” – isto é, das relações intersubjetivas que se estabelecem em um quadro cultural e social determinado – e, por esse motivo, não poderia alcançar realização artística plena “numa sociedade sem estratificações profundas, de *fraca densidade espiritual*” (1957, p. 15, grifo meu). Após observar que o romance lida com as questões fundamentais da vida, não de maneira abstrata, e sim “tal como se revela[m] através de determinado grupo humano”, Lúcia nota igualmente a importância das exigências postas pelos materiais que o romance elabora, de modo que a liberdade criadora do escritor é limitada pelas normas sociais: “Quando [a sociedade] não possui fisionomia própria, quando tateia à procura de si mesma, precária se torna a tarefa do romancista” (*Idem*, p.16). Em outras palavras, para ela uma sociedade imatura não poderia fornecer matéria adequada para a produção de um romance dotado de maior penetração social e psicológica.

Na compreensão da crítica, tratava-se de um déficit de realismo, paradoxalmente manifestado numa literatura aderente à realidade e pouco imaginativa, mas apegada ao real apenas em termos sentimentais, faltando-lhe a postura analítica e adulta que caracterizaria o realismo sério no sentido rigoroso: “A atitude serena e distante de Flaubert seria entre nós tão difícil – para não dizer impossível – quanto os puros sonhos de Villiers de L’Isle Adam” (p. 22). Assim, para ela, como tendência predominante, os escritores brasileiros “nem chegam a ver o mundo exterior tal qual é, nem dele se libertam” (p. 23), constituindo exceções a invenção imaginativa de Alencar e o pendor analítico de Machado. Embora pouco desenvolvida, essa observação de Lúcia é cheia de consequências para a compreensão das dificuldades de realização do romance brasileiro, particularmente no século XIX – e encontraremos uma formulação convergente no trabalho de Antonio Candido.

Para Lúcia Miguel Pereira, a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas* seria o desfecho culminante da busca longamente intentada pela independência literária, a qual indicaria um “estado de maturidade intelectual e social que permite a liberdade de concepção e expressão”. Apoiando-se nas ideias do próprio escritor, Lúcia observa que, entre todos, Machado possuiu o “sentimento íntimo de seu tempo e do seu país” e por isso “pôde [...] ser universal sem deixar de ser brasileiro” (p. 54). Por fim, cabe lembrar de que modo a crítica compreendia a relação entre o surgimento da obra superior de Machado de Assis e o desenvolvimento da sociedade brasileira:

Descontada a parte do coeficiente pessoal – sem dúvida a mais importante – a obra de Machado de Assis revela que já possuíamos, no fim do Segundo Reinado, um organismo social melhor definido do que faria supor a confusão reinante nos domínios literários entre o indivíduo e o meio físico ou o clã a que pertencia. O equilíbrio entre as suas personagens e o

ambiente em que viviam denota, ao lado dos dons admiráveis do romancista, a existência de um estado cultural permitindo uma mais nítida diferenciação. (p. 55)

A sugestão de Lúcia Miguel Pereira, que tentava articular o surgimento da obra madura de Machado de Assis ao desenvolvimento do espírito crítico na vida cultural e talvez do próprio meio social, seria em parte contestada por Sérgio Buarque de Holanda. No artigo “Em volta do círculo mágico”, de abril de 1950, ele observa que, no século XIX, o romance deitava raízes no solo em que surgiu e se estabeleceu como gênero literário independente, “o solo da sociedade burguesa e capitalista, conforme se constituía em determinados países da Europa ocidental”. A seu ver, o contraste e o conflito entre as tradições arraigadas e os novos valores burgueses é que forneceria a matéria adequada ao romance. Isso o leva a discutir a situação do romance nas Américas, onde os escritores recebiam modelos já prontos, e “os gestos copiados a longa distância, no espaço e um pouco no tempo, não assumiam [...] o cunho natural e inevitável que deviam ter tido no cenário de origem”; de fato, tratava-se de “um mundo periférico: o verdadeiro centro ficava em Paris ou em Londres” (HOLANDA, 1996, p. 190). Ainda segundo Sérgio Buarque, no Novo Mundo, “onde tudo era praticamente informe”, as instituições sociais proporcionavam ao romancista de costumes apenas uma “matéria tênue e instável”, exigindo dele um esforço suplementar de preparação do material a ser elaborado (*Idem*, p. 191).

Diante das dificuldades que se impunham no mundo periférico, a tendência mais constante dos escritores brasileiros teria sido a de “apeg[ar]-se a expedientes que lhes serviam antes para escamotear as dificuldades do que para enfrentá-las com soberana decisão” (HOLANDA, 1996, p. 191). A seu ver, a supervalorização da cor local, tratada como elemento pitoresco, teria sido um desses subterfúgios. Por isso, acompanhando o argumento de Lúcia Miguel Pereira, Sérgio Buarque valoriza Machado de Assis por ter mostrado ser possível “criar-se uma arte brasileira de importância superior, sem recorrer ao brasileiro de fachada, que em muitos casos não passa de disfarce para insuficiências íntimas”; em Machado, “a consciência de nacionalidade era total e não precisava, para impor-se, de elementos decorativos” (*Idem*, p. 193). No entanto, Sérgio Buarque questiona a validade da sugestão de Lúcia segundo a qual a maturidade artística de Machado corresponderia ao amadurecimento social que se teria alcançado no Segundo Reinado, e considera que o escritor não espelhou, mas se sobressaiu das condições de seu tempo em seu país, passando a constituir um caso à parte nas Letras brasileiras (p. 193-4).⁴

⁴ Apenas como curiosidade, note-se que Sérgio Buarque retoma o assunto ao discutir o argumento de outro crítico que, para contestar as observações de Lúcia Miguel Pereira sobre as condições de

Em outro artigo, “Situação do romance”, de janeiro de 1951, Sérgio Buarque volta a discutir o problema da correlação entre a obra de Machado e o desenvolvimento social. Ele concorda com Lúcia Miguel Pereira na observação de que o romance, como forma, exige certo grau de maturação e complexidade da vida cultural e social, observando que no Brasil houve um prolongamento da atitude romântica, decorrente da “insuficiência de elementos romanceáveis”. E, mais uma vez contestando a correspondência insinuada por Lúcia entre a maturidade de Machado de Assis e o amadurecimento da sociedade, Sérgio Buarque afirma que “a arte de Machado [...] formou-se a despeito das situações adversas que encontrou e retratou”, pois considera que, apesar do relativo desenvolvimento verificado por volta de 1880, a sociedade brasileira “não deixou [...] de se conservar largamente aluvial, sem contornos definidos e *sem a densidade necessária* para alimentar, salvo casos excepcionais, uma arte social no sentido em que foi uma arte social o romance burguês europeu do século XIX” (p. 330, grifo meu).

Por fim, e para indicar a persistência do problema na consciência crítica brasileira, cabe lembrar um artigo de Augusto Meyer sobre José de Alencar. Nele, Meyer retoma termos de *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque, para expressar a percepção de um desajuste, na obra de Alencar, entre o brilho verbal e a rarefação da matéria, ligada ao que denomina “*vazio brasileiro*, [...] tenuidade da nossa consciência nacional, sem lastro de tradições sedimentadas, capaz de alimentar a obra literária prescindindo do arrimo de influências peregrinas” (MEYER, 1964, p. 155). A seu ver, trata-se de uma “vacuidade inevitável, que é nossa também, é coletiva e não só do autor” (p. 156), “provocando entre os filhos de uma *terra virgem*, onde tudo é ainda conjectural, problemático e conjugado no futuro, uma crise de crescimento, uma exacerbação da vontade de afirmar-se” (p. 157). Assim, para Meyer, o instinto de nacionalidade, formulado por Machado, “ainda é somente uma tendência, vaga aspiração em busca de forma” (p. 157).⁵

Em 1950, Antonio Candido publica o artigo “Romance extensivo”, versão inicial de um texto que viria a constituir parte do subcapítulo “Um instrumento de descoberta e interpretação” de *Formação da literatura brasileira*. O artigo vale por uma apresentação resumida das ideias de

maturidade social exigidas para o surgimento de um romance realizado, lembra o caso de Melville, que escrevia no meio provinciano dos Estados Unidos da década de 1850. Diante disso, Sérgio Buarque pergunta se a obra de Melville seria um romance de costumes, que era o gênero que Lúcia parecia ter em mente. E acrescenta: “pode-se considerar *Moby Dick* um romance, na acepção moderna e usual da palavra?” (HOLANDA, 1996, p. 267).

⁵ Para a visão de Augusto Meyer sobre a irrupção da obra madura de Machado de Assis, ver MEYER, 1958.

Antonio Candido sobre o desenvolvimento do romance brasileiro no período formativo, pois começa assinalando as limitações das obras iniciais do gênero, passa pela constatação da tendência do romance romântico para o levantamento da variedade regional do país e desemboca na sugestão de que o romance extensivo atuou como preparação para o surgimento da obra madura de Machado de Assis.

Na abertura do artigo, Candido indica que o romance brasileiro do período romântico poucas vezes alcançou realização artística de alto nível, sendo mais apreciável a sua atuação como “instrumento de interpretação social”. Algo dessa função do romance também seria indicado por Lúcia Miguel Pereira a propósito de escritores como Macedo e seu esforço de interpretação do meio social em que viveram (cf. PEREIRA, 1957, p. 21). Nesse aspecto, Candido constata a importância do romance romântico brasileiro no tocante à investigação da variedade regional e humana, observando que, ao realizar a progressiva conquista literária da extensão territorial do país, com o levantamento e a incorporação da diversidade da vida social à imaginação literária, o romance promoveu uma tomada de consciência da realidade pelos letrados.

Mas a vocação extensiva do romance romântico também é vista por Antonio Candido como “documento da relativa *rarefação de densidade humana*; ligada quem sabe, à sedimentação relativamente pouco intensa da estrutura social” (CANDIDO, 1950, p. 6, grifo meu; cf. *Idem*, 1993b, p. 101). Como se vê, está em jogo, aqui, a questão básica da reflexão social suscitada pela crítica sobre o romance brasileiro em seus inícios, isto é, o sentimento de que a irrealização artística decorria de um déficit de desenvolvimento, e conseqüente complexidade, da própria vida social. Assim, para Candido, enquanto uma sociedade como a francesa permitia a Balzac a exploração em profundidade dos vasos comunicantes que ligam os diferentes grupos sociais, no Brasil riqueza e variedade tiveram de ser buscadas por meio do deslocamento no espaço.

A solução que Antonio Candido apresenta para a compreensão do problema da maturação do romance brasileiro – tendo em vista uma explicação plausível para o surgimento da obra de Machado de Assis – será a caracterização de um processo coletivo e cumulativo da produção literária que ele expressa na metáfora da sedimentação do material estudado pelo romance extensivo, gerando uma “superposição progressiva de camadas que consolidava o terreno para a sondagem profunda de Machado de Assis” (CANDIDO, 1950, p. 6; cf. *Idem*, 1993b, p. 102).

Sem destoar muito, neste ponto, de outros críticos que o precederam, Candido parece tomar a própria matéria social brasileira como sendo insuficiente para a exploração romanesca das “complicações psicológicas”, embora apresente a ideia então inovadora de um processo cumulativo que pôde se concretizar a despeito da suposta rarefação social.

Complementando o argumento, Candido indica que o surgimento da burguesia (ou de um grupo social que poderia ser, até certo ponto, assimilado à burguesia) teria trazido “novos problemas de ajustamento da conduta”, definindo “condições objetivas e subjetivas para o desenvolvimento da análise e o confronto do indivíduo com a sociedade” (CANDIDO, 1950, p. 5; cf. *Idem*, 1993b, p. 100).

Em outra passagem da *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido faz referência ao trabalho de Lúcia Miguel Pereira e comenta as “pesquisas psicológicas” de Machado de Assis, que consistem em “recusar o valor aparente do comportamento e das ideias”, investigando a motivação profunda dos atos e pensamentos, de modo a apreender “certos abismos sobre os quais a engenharia da vida de relação constrói as suas pontes frágeis e questionáveis”; para ele, “uma literatura só pode ser considerada madura quando experimenta a vertigem de tais abismos” (1993b, p. 193). E argumenta que Machado de Assis, autor que mais explorou esse terreno, não teria sido uma figura isolada e sem predecessores, como predominantemente o considerou a crítica anterior, mas sim um “continuador genial”, tendo sido em parte precedido por Alencar, cuja obra, “percorrida por frêmitos inesperados”, não apenas desenvolveu a compreensão sociológica da vida urbana no romance, mas também iniciou a análise em profundidade da psicologia.

3. Alencar, o Realismo e a superação machadiana

Ainda em 1950, e antes de “Romance extensivo”, Antonio Candido publicou um artigo sobre José de Alencar no *Diário Carioca*, que naquele ano passou por uma reforma ampla e inovadora para os padrões do jornalismo brasileiro. O texto apareceu em 28 de maio, data em que se inaugurou a seção “Letras e Artes”, dirigida por Prudente de Moraes Neto, e foi estampado ao lado da coluna de Sérgio Buarque de Holanda, que então assumiu a crítica de livros do jornal, após longa colaboração no *Diário de Notícias*. O artigo de Candido, intitulado “Alencar e o dinheiro”, correspondia a uma parte do capítulo “Os três Alencares” de *Formação da literatura brasileira*. Mais precisamente, correspondia à seção sobre o Alencar “dos adultos”, que, ultrapassando o mito heroico e o amor idealizado, aprofundava, nos romances da cidade e da fazenda, os temas relacionados ao desnivelamento das posições sociais.

Tendo em vista a linha de desenvolvimento da ficção oitocentista, pode-se dizer que Antonio Candido valoriza, nessa parte da obra de Alencar, o esforço de atualização e desprovincianização do romance brasileiro. Com efeito, é ali que os grandes temas do romance romântico-realista europeu, isto é, francês, são incorporados de maneira ampla e redimensionados para as circunstâncias locais. Comparado ao “realismo miúdo” de Joaquim Manuel de Macedo, que não ultrapassava as

aparências banais nem a psicologia elementar, o romance urbano de Alencar introduzia em escala apreciável as questões modernas do realismo sério e problematizante. Se a obra de Macedo havia inaugurado no Brasil a trilha dos estudos de costumes urbanos, pautados na fidelidade ao meio social fluminense – tendo, nesse aspecto, conservado um valor documentário –, faltou ao autor de *A moreninha* a acuidade da análise social e psicológica, nele substituída por uma visão estreita, limitada a julgamentos sumários e convencionais. Sem ser apenas uma deficiência do autor, o confinamento provinciano da ressonância de sua obra decorria também, em parte, de sua aderência e conformação à mediocridade do meio social a que pertencia (cf. CANDIDO, 1993b, p. 121-9). Neste ponto, Candido parece concordar com a observação de Lúcia Miguel Pereira sobre as limitações do realismo brasileiro, considerando que, embora tenha cumprido uma função social relevante, o realismo dos românticos – no tocante à qualidade artística – “foi também fator de limitação, visto como a objetividade amarrou o escritor à representação de um meio pouco estimulante” (*Idem*, p. 104).

Em contraste, no romance urbano de Alencar, o elemento impulsionador do enredo envolve o drama do indivíduo que, confrontado com as exigências da sociedade burguesa, encontra-se dividido entre a necessidade de obter dinheiro e o desejo de preservar a disponibilidade para a vida do espírito: “O moço de talento, que nos seus livros parte sempre à busca do amor e da consideração social, tem pela frente o problema de ascender à esfera capitalista sem quebra da vocação” (CANDIDO, 1950, p. 5; cf. *Idem*, 1993b, p. 204). A escolha pelo dinheiro, na sociedade capitalista, continua Candido, leva à aplicação completa da vida a esse fim, implicando o abandono do sonho e da utopia, e provocando a “alienação da consciência”, que se manifesta como “prostituição do sentimento e da inteligência” (CANDIDO, 1950, p. 5; cf. *Idem*, 1993b, p. 205).

Como se vê, a descrição desse ponto de partida basilar do enredo romântico-realista implica a referência inevitável ao romance francês e à experiência histórica nele formalizada. Em outro passo da *Formação da literatura brasileira*, Candido observa que a mola impulsionadora do romance romântico, o seu “nervo dialético”, é “o conflito entre indivíduo e grupo, entre o gênio e os padrões sociais”, que atua como traço “não apenas do Judeu Errante e do Conde de Monte Cristo, mas de Vautrin e Raskonikof” (CANDIDO, 1993b, p. 99). A apreensão do vínculo entre os grandes temas estruturadores do romance realista e a matéria social burguesa, no quadro do capitalismo em expansão, se mostra com clareza nos comentários de Antonio Candido sobre romancistas estrangeiros.

No texto já mencionado sobre Stendhal, Candido discute, em seus romances, a predominância do arrivismo, tema central do começo do século XIX, quando “as hierarquias sociais passam a se organizar mais

segundo o critério do *adquirido* do que do *herdado*” (CANDIDO, 1992, p. 190), desde que se havia declarado a ascensão social franqueada ao talento; por isso, em Stendhal a luta pelo lugar social, que nele se organiza segundo o conflito entre o mérito e a hierarquia, tem força estruturadora. Seus romances são movidos pela “crença firme na elevação dos indivíduos pelo próprio esforço”, e, integrados a essa nova experiência histórica, seus personagens centrais “têm sempre algo excepcional – seja devido à aplicação intensa da vontade, seja pelo vigor da paixão” (p. 193), partindo em busca da conquista de posição em uma sociedade ainda marcada pelos restos de privilégio imobilista.

De maneira ainda mais saliente, o esquema fundamental do conflito entre o indivíduo e a sociedade, no romance francês, é identificado e descrito com amplitude no estudo, parcialmente publicado em 1952, sobre *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas. Seu protagonista, Edmond Dantès – “arrivista como Rastignac e bonapartista como Julien Sorel” (CANDIDO, 1971, p. 13) –, é apresentado por Candido como um dos inúmeros personagens da literatura romântica europeia que dão a ver, em sua trajetória, “a nova fase de conquista da posição social pela seleção do talento e da habilidade” (p. 13). Moldado em parte sob influxo do modelo do herói byroniano, Dantès encarna o indivíduo solitário que se opõe radicalmente à sociedade, como personagem de exceção que procura sobrepor-se à norma social.

Sem retomar aqui os diversos aspectos da análise que Candido faz do romance de Dumas, lembremos que, a seu ver, a vingança pessoal, que move o enredo do romance, não apenas encarna o individualismo próprio da conduta burguesa no quadro da competição generalizada, como também possibilita “verificar a complexidade do homem e da sociedade, permitindo circular de alto a baixo na escala social” (p. 16). Segundo Candido, a sociedade implicada no romance romântico europeu “é diversificada ao extremo, estratificando-se com minúcia e comunicando de segmento a segmento”, e o tema da vingança permite que o romancista investigue como se relacionam os diferentes grupos e âmbitos da sociedade, “ligando as camadas e desvendando conexões obscuras” (p. 16-7).

Trata-se de um “desnudamento da sociedade”, que mostra “os fundamentos reais de uma situação social”, articulando as diferentes camadas sociais: “o ombro-a-ombro motivado pela vingança nivela a alta sociedade ao *bas-fond*, revolvendo na sua marcha, como um arado espectral, as consciências e os níveis sociais” (p. 17). Ao fim, o percurso de Dantès deságua na desilusão; depois de bom moço, e injustamente condenado, ele se volta contra a sociedade e, realizada a vingança, Dantès constata a ilusão de tudo, e o preço de seu triunfo é pago com isolamento e desumanização (cf. *Idem*, p. 25).

Assim, Antonio Candido descreve o esquema organizador do enredo romântico-realista como formalização literária da experiência histórica burguesa e assinala o impulso desmistificador do romance que desemboca na perda das ilusões. A configuração do realismo sério funciona como referência para aquilatar a atualização literária empreendida por Alencar, que, nas palavras do crítico, “sentiu [...] muito bem a dura opção do homem de sensibilidade no limiar da competição burguesa”. A propósito do desnível do brasileiro em relação ao modelo europeu, o crítico observa que Alencar “não tinha, é certo, o senso stendhaliano e balzaquiano do drama da carreira, nem a ascensão, na sociedade em que vivia, demandava a luta áspera de um Rastignac ou um Julien Sorel”. (CANDIDO, 1950a, p. 5; cf. *Idem*, 1993b, p. 205). Em outra passagem, Candido afirma que, mais do que a influência estrangeira, “funcionou aqui a fidelidade ao meio observado: e apesar da fascinação exercida por Balzac, Dumas, Feuillet, nunca se traçou em nossa literatura um Rastignac, um Monte Cristo ou um Camors, incompatíveis com as condições ambientes” (1993b, p. 103-4).

Essas observações apontam a distância e a relação diferencial entre o romance brasileiro e seu modelo, mas, em *Formação da literatura brasileira*, a diferença parece ser compreendida sobretudo como uma diferença de grau, sem que a lógica própria da dinâmica social do país fosse captada em sua inteireza — embora já fosse pressentida no capítulo sobre *Memórias de um sargento de milícias* — assim como não se apreendia o deslocamento que essa lógica específica operava sobre os temas europeus. Nesse passo, sem dúvida interessava ao crítico mostrar como Alencar elevou o padrão do romance brasileiro, com o ganho em articulação com os temas atuais da sociedade moderna e o senso analítico com que ele ultrapassava a simples descrição dos costumes no estudo dos comportamentos — análise retomada e aprofundada, em seguida, na “marcha ascendente da pesquisa machadiana, de *Ressurreição a Iaiá Garcia*” (*Idem*, p. 266).

Tomando o desenvolvimento da ficção em prosa no conjunto, Antonio Candido apresenta as bases para uma compreensão renovada da posição de Machado de Assis, que deixava de ser visto como escritor desvinculado da tradição local.⁶ Para Candido, a aparente singularidade de Machado se explica, do ângulo da história literária, ao se identificar sua integração na linha que vem de Macedo, Manuel Antônio e Alencar, e, do ângulo crítico, ao se reconhecer sua capacidade artística de “fecund[ar] a fórmula do romance romântico, acrescentando à apresentação realista das relações sociais urbanas uma profundidade analítica, inacessível à bonomia de Manuel Antônio, mas pressentida pelo Alencar de *Senhora e Lucíola*, no qual se entronca diretamente” (1993b, p. 104-5).

Além de definir, por meio da investigação histórica, o lugar da obra de Machado de Assis, Antonio Candido deixou registradas observações

⁶ Como se sabe, as observações de Antonio Candido seriam desenvolvidas por Roberto Schwarz em seus estudos machadianos a partir dos anos 1970 (cf. SCHWARZ, 1977, 1990).

sugestivas a propósito da postura do escritor diante das grandes ideias que mobilizaram a imaginação do século XIX. No artigo “Duas notas”, de 1947, o crítico considera que “Machado é dos negadores mais completos que se conhece” e observa que, diferentemente de outros escritores da época, como Flaubert, Zola, Eça de Queirós e Aluísio Azevedo, que acreditavam na Beleza, na Justiça, na Ciência ou na Educação, “Machado sorri divertido ante esses palavrões que se escreviam com maiúsculas ao seu tempo”, perseverando na “imparcialidade implacável” que o liga a escritores do século anterior e fundamenta sua visão do homem e da sociedade (CANDIDO, 2001-2002, p. 318-9). Embora atribuísse essa visão a um viés ahistórico, Candido não deixava de intuir o distanciamento de Machado em relação aos ideais modernos que balizavam a vida intelectual da época, pressentindo nele o questionamento de certa ideia de progresso que então se impunha.

Para terminar, digamos que *Formação da literatura brasileira* trazia uma contribuição inovadora para a interpretação da experiência histórica brasileira em seu contraste e tensionamento com a referência moderna (europeia), lançando as bases para uma crítica de maior alcance. Posteriormente, outro passo seria dado em “Dialética da malandragem”, de 1970 (CANDIDO, 1993a), ensaio que, como explicou Roberto Schwarz, não apenas aprofundou o “esforço de interpretação da experiência brasileira”, mas também inaugurou “a sondagem do mundo contemporâneo *através* de nossa literatura” (1987, p. 155). O estudo dos artigos de Antonio Candido dos anos 1940 e 1950, bem como do contexto de discussões em que se situam, possibilita discernir elementos que, retomados e desenvolvidos, abririam à crítica brasileira as possibilidades de uma contribuição efetiva para a reflexão estética e social, cuja ressonância ultrapassa em muito o enquadramento apenas nacional.

Referências bibliográficas

ARANTES, Paulo Eduardo. “Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo”. In: ARANTES, Otília B. F. e ARANTES, P. E. *Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido*, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 7-66.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. Dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

CANDIDO, Antonio. “Alencar e o dinheiro”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 28 de maio de 1950a, p. 5-6.

CANDIDO, Antonio. “Batalhas”. In: *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010 (2ª ed., ampliada), p. 71-9.

- CANDIDO, Antonio. "Da vingança". In: *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971^a (2^a ed.), p. 1-28.
- CANDIDO, Antonio. "Dialética da malandragem". In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993a, p. 19-54.
- CANDIDO, Antonio. "Duas notas". In: *Literatura e Sociedade*, n. 6. São Paulo, DTLLC-FFLCH-USP, 2001-2002, p. 317-20.
- CANDIDO, Antonio. "Uma dimensão entre outras". In: *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Ed. Unesp, 1992a, p. 187-96.
- CANDIDO, Antonio. "Entre campo e cidade". In: *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971b (2^a ed.), p. 29-56.
- CANDIDO, Antonio. "Esclarecendo". *Folha da Manhã*. São Paulo: 9 de abril de 1944a, p. 7. (Republicado em *Literatura e sociedade*, n. 5, DTLLC-FFLCH-USP, 2000, p. 186-9).
- CANDIDO, Antonio. "Ficção e confissão". In: *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. São Paulo: Ed. 34, 1992b, p. 13-70.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993b (7^a ed.), 2 v.
- CANDIDO, Antonio. "Observações à margem". *Diário de S. Paulo*. São Paulo, 12 de dezembro de 1946a, p. 4. (Republicado em *O Jornal*. Rio de Janeiro, 13 de abril de 1947, Revista, p. 2.)
- CANDIDO, Antonio. "O romance e o D. Juan". *Folha da Manhã*. São Paulo, 2 de abril de 1944b, p. 14.
- CANDIDO, Antonio. "Romance extensivo". *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 2 de julho de 1950b, p. 5-6.
- CANDIDO, Antonio. "Silone (I)". *Diário de S. Paulo*. São Paulo, 17 de janeiro de 1946b, p. 4. (Republicado em *O Jornal*. Rio de Janeiro, 20 de janeiro de 1946, 1^a seção, p. 6.)
- DANTAS, Vinicius. *Bibliografia de Antonio Candido*. São Paulo: Duas cidades, 2002.
- SCOREL, Ana Luisa. "O retrato". In: *De tudo um pouco*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2016, p. 13-4.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária*, v. II, 1948-1959. In: PRADO, Antonio Arnoni (org.). *Idem*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.
- MEYER, Augusto. "Alencar". In: *A chave e a máscara*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964, p. 145-58.
- MEYER, Augusto. "De Machadinho a Brás Cubas". *Revista do Livro*, ano III, n. 11. Rio de Janeiro, setembro de 1958, p. 9-18.
- MIRANDA, José Tavares de. "Antonio Candido viu o demônio aos cinco anos". *Folha da Manhã*. São Paulo, 19 de agosto de 1951, 3^o caderno, p. 7.
- MORAES NETO, Prudente de. "O romance brasileiro". In: MASSI, Augusto. *Militante bissexto: o crítico Prudente de Moraes Neto*. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH-USP, 2004, p. 204-34.

“NOTÍCIA de Antonio Candido”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1951, 2ª seção, p. 2.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957 (2ª ed.).

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas cidades, 1977.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas cidades, 1990.

SCHWARZ, Roberto. “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das letras, 1987, p. 129-55.

SCHWARZ, Roberto. “Os sete fôlegos de um livro”. In: *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das letras, 1999, p. 46-58.

SERNA, Jorge Ruedas de la. “Antonio Candido: Cómo y por qué escribí *Formação da literatura brasileira*”. *Casa de las Américas*, n. 268. La Habana, julio-septiembre 2012, p. 117-28.

Edu Teruki Otsuka é professor doutor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. É autor de *marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca*, João Gilberto Noll e Chico Buarque (2001) e de *Era no tempo do rei: atualidades das Memórias de um sargento de milícias* (2016). Contato: eduotsuka@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5283-6251>

O MÉTODO CRÍTICO DE ANTONIO CANDIDO: FORMA, LÍRICA E SOCIEDADE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i30p82-92>

Betina Bischof¹

RESUMO

Este artigo considera a construção do método crítico de Antonio Candido a partir de um ângulo específico e pontual, qual seja, o aproveitamento que ele faz de um ou dois ensaios críticos de Roger Bastide, a cujas premissas (a *presença na ausência*) dá um impulso e alcance que não se poderia prever, face às hipóteses ainda relativamente incipientes do sociólogo francês, que atuou na USP e foi professor de Candido. Em seu segundo momento, o artigo busca considerar como o método desenvolvido por Candido, que busca o externo (sociedade, história, psicanálise) na própria tessitura da obra literária (em sua forma), trabalha com a especificidade do poema lírico.

ABSTRACT

This article focuses on the construction of Antonio Candido's critical method from a specific perspective, namely, the use he makes of one or two critical essays by Roger Bastide, a French sociologist who taught at USP and was one of Candido's Professors. Bastide's concept of presence in absence is taken over and developed by Candido, so that it acquires a scope that could not have been predicted, given the relatively tentative nature of Bastide's hypotheses at that time. Additionally, the article examines how the method developed by Candido, which seeks to grasp the external elements (society, history, psychoanalysis) in the very fabric of the literary work (in its form), deals with the specificity of lyric poetry.

PALAVRAS-CHAVE:

Antonio Candido;
método crítico;
poesia;
Roger Bastide.

KEYWORDS

Antonio Candido;
critical method;
poetry;
Roger Bastide.

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

A minha fala neste Seminário¹ tem dois propósitos: acompanhar um dos caminhos da construção do método crítico de Antonio Candido (a partir do vínculo com um de seus professores). E comentar a utilização desse método (cujos resultados talvez mais consistentes ou conhecidos se encontrem nos estudos da prosa de ficção) também na Lírica.

O título desta fala, como consta no Programa do Seminário, busca a articulação entre **poesia, forma e história, na crítica de Antonio Candido**. De início, no entanto, não falarei de nenhum desses pontos em específico e também não da obra de A. Candido. Começo recuando uma geração, até os escritos e aulas de um de seus professores, Roger Bastide, que veio ao Brasil em 1938 para lecionar no curso de sociologia da Universidade recém fundada, integrando a assim chamada “missão francesa” na USP.

O âmbito de interesse e atuação de Bastide era já então amplo e cresceu significativamente com o longo período em que passou aqui, abraçando o folclore e a cultura popular; o barroco, as artes visuais e a arquitetura; as relações entre negros e brancos, as religiões africanas; a possessão e o candomblé (PEIXOTO *apud* BOTELHO; SCHWARCZ, 2009, p. 187). No Brasil, Bastide, longe de fechar o foco em sua especialidade e na bibliografia francesa, lança-se a um projeto de leitura detida e ampla da produção artística e intelectual brasileira, em âmbitos que compreendiam o seu campo de atuação (o ensaísmo histórico-sociológico, os estudos antropológicos), mas também naqueles que iam além dos seus objetos usuais de estudo e pesquisa², como a literatura, as artes e a arquitetura.

“Seus primeiros escritos [lembra outra aluna sua, Gilda de Mello e Souza] já atestam o esforço admirável de compreensão com que se debruça sobre o país que o acolhe, e é tão diferente do seu. Durante os dezessete anos que vive entre nós, procura informar-se exaustivamente sobre a realidade brasileira, através dos viajantes estrangeiros, dos historiadores, dos sociólogos, dos escritores, da arte em geral” (SOUZA, 1980, p. 18), tornando-se, diz por sua vez A. Candido, “um estudioso que pesou de maneira notável na interpretação de fatos, idéias e obras” (CANDIDO, 2004a, p. 108) na vida intelectual, à época.

Candido lembra que a influência de Bastide sobre a geração seguinte foi grande não apenas a partir de sua produção escrita, mas também em decorrência do “contacto direto com amigos e alunos. Eu, pessoalmente [diz ainda Candido, num texto que retoma esse convívio, décadas depois], lhe devo muito e às vezes me surpreendo, relendo a anos de distância

¹ O Seminário “Antonio Candido e a literatura”, promovido pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, ocorreu em novembro de 2018.

² Cf. PEIXOTO, Fernanda Arêas, *op. cit.* p. 186-7.

algum escrito dele, ao verificar até que ponto certas idéias que julgava minhas são na verdade não apenas devidas à sua influência, mas já expressamente formuladas por ele” (*Idem*, p. 109). O ponto preciso do interesse de A. Candido pelos ensaios de crítica literária de seu professor está na difícil mescla que propõe, entre dois campos do saber: os ensaios de Bastide, diz ele, “eram de intuito predominantemente literário, mas quase sempre entrava neles a visão sociológica como alicerce teórico ou componente interpretativa, tornando Roger Bastide um dos poucos a usar com segurança e felicidade essa combinação difícil” (p. 109). Se esse é o ponto de interesse, “a maior contribuição de Bastide aos estudos da literatura brasileira” será, ainda de acordo com Candido, o texto “magistral”³ intitulado “Machado de Assis paisagista”.

Bastide escreveu esse artigo em 1940, para responder à crítica da época, segundo a qual, para a surpresa do leitor contemporâneo de Machado de Assis, a ausência de descrições (a ausência de paisagem), nos contos e romances machadianos, implicaria um escritor menos brasileiro, desprovido de cor local. Contrapondo-se à opinião corrente, Bastide defende em seu artigo que a natureza brasileira, em Machado, não deve ser buscada como referência externa, mas sim vista como parte intrínseca (*constitutiva*) da composição de enredo e personagem. Estudando Machado de Assis, Bastide teria elaborado, diz Candido, uma “espécie de paradoxo metódico, ou estratégico, provando que nele a paisagem está presente com grande força, ao contrário do que sempre se afirmou; só que está na filigrana, tão intimamente entrosada com a caracterização e a condução do enredo, que não fere a atenção do leitor” (p. 114). “Assim, seria possível dizer, como ele [Bastide] nos dizia em aulas e conversas, que Machado de Assis podia até ser considerado ‘mais brasileiro’ do que, por exemplo, Alencar ou Euclides da Cunha, porque nele a paisagem do Brasil se torna algo essencial à economia profunda da obra, insinua-se no gesto do personagem, na fisionomia, no sentimento, na ação, como uma espécie de presença virtual” (p. 114).

Se essa é a tônica do texto, será interessante acompanhar de mais perto os passos do argumento, lembrando que não existe à época, por parte de Bastide, a clara formulação de um método de leitura do texto literário, ainda que algo do funcionamento do método crítico posteriormente desenvolvido por Candido possa ser reconhecido – em retrospecto, e em condição embrionária – na promissora análise da arquitetura de personagem e enredo, em Machado de Assis, feita por Bastide.

Veja-se a construção do argumento. Em “Machado de Assis paisagista”, Bastide toma emprestado, num primeiro momento, um conceito do crítico de pintura Elie Faure – a *transposição*. Alguns pintores, ao representar a figura humana em recintos fechados (no interior dos

³ A expressão é de Candido.

ambientes), seriam capazes de tornar presente a natureza, pelo modo mesmo como trabalhavam o reflexo da luz e dos tons de uma natureza ausente (ou seja, fora da moldura e do foco do quadro) sobre a figura retratada. Assim, a “‘transposição’, conceito querido de Bastide, que o empregava com freqüência nos seus cursos de Sociologia da Arte” (CANDIDO, 2004b, p. 117), nos diz Candido, consiste, no primeiro âmbito em que foi empregado – a pintura – em “revestir os indivíduos das cores e nuances da natureza que os cerca, em pôr o colorido das geleiras, as cintilações do mar, o castanho ou o ocre da terra natal sobre a pele e as roupas dos personagens”.⁴

Tendo apresentado essa premissa, e transferindo-a para a literatura, Bastide propõe que em Machado de Assis o externo, ou, no caso que interessa a ele, a natureza, se incorpora não mais à superfície (pele ou roupa da figura), como na pintura, mas sim à própria construção, à própria fatura da personagem ou do enredo. Um dos exemplos de como isso acontece estaria no romance *Quincas Borba*. Lendo o livro, Bastide indaga o peso e lugar que tem ali a Natureza: “Sofia, para ver melhor o mar, não fecha os olhos, porque ele batia-lhe no pulso e as vagas lhe arrebetavam no coração? Sem dúvida, está na janela, mas se erguesse as pálpebras, a praia que veria não seria a verdadeira: a verdadeira praia, a sua, aquela na qual o barulho das ondas se confunde com o surdo ruído do coração, está dentro dela, e as águas a levam, sem vela nem remo” (BASTIDE, 2011 *apud* FREHSE; TITAN JR, 2011, p. 57-8).

Nessa mesma direção (nos termos de Bastide, a da *presença alucinante de uma ausência*), seria também possível citar a famosa caracterização de Capitu, cujos olhos “traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado [nos diz o narrador], agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me”.⁵ A metáfora, desenvolvida em função dos olhos de Capitu, se expande e alarga em um vulto de natureza (o mar e suas vagas), todo ele, no entanto, interno à personagem, e compondo-lhe o perfil e modo de ser.⁶

⁴ Bastide (que aqui resume a teoria de Faure) *apud* CANDIDO, 2004b, p. 117.

⁵ MACHADO DE ASSIS, *Dom Casmurro*, cap. XXXII *apud* BASTIDE, “Machado de Assis paisagista”. In: *Impressões do Brasil*: Roger Bastide, ed. cit., p. 59.

⁶ Para compreender melhor o par ausência/presença, por meio do qual o professor francês lê o texto de Machado de Assis, e para sentir também a inclinação e estilo peculiares de seu ensaio (verificando ainda o amplo e variado alcance de seus interesses e leituras), seria interessante considerar o seguinte trecho, sobre o modo como a Natureza (ou aqui, mais especificamente, o mar) se infiltra na estrutura da prosa machadiana: “Em criança, Machado, interrogando o seu destino pela sorte da clara no copo d’água, via nos filamentos esbranquiçados a imagem de um navio partindo. E, embora homem de terra, sem aventuras, cidadão agarrado às ruas cariocas, a predição se realizou. Como nas Naus Catarinetas do sertão, carregadas pelos homens sobre a terra dura e seca, como nas longínquas capelas do interior onde se balança, entre os ex-votos,

A intuição crítica de Bastide, capaz de perceber o elemento externo na própria composição das personagens ou do enredo (além da Natureza, também a história recente do país e a vida nas cidades são estudadas em função da estrutura de contos e romances), fez que Antonio Candido julgasse “Machado de Assis paisagista” um “artigo capital” e “precursor, se levarmos em conta os hábitos críticos do momento em que foi publicado e, sobretudo, se pensarmos que o seu autor era sociólogo, e naquele tempo a sociologia podia ser uma presença tirânica e algo deformadora nos estudos literários” (CANDIDO, 2004b, p. 115). Assim, o artigo de Roger Bastide, de 1940, pode ser visto como um dos primeiros textos a contribuir para o posterior desenvolvimento de um método crítico, precisamente porque ali seu autor começou, mesmo que de modo ainda incipiente, o exercício difícil e apurado, diz Candido, de “dosar a sociologia em favor de uma crítica integrativa”.⁷

O ensaio de Candido sobre Bastide pode ser lido portanto em várias frentes:

- como ocasião para pensar sobre o intenso interesse de uma primeira geração de professores franceses, na USP, pela realidade e pela literatura brasileiras;
- como testemunho do meio denso e fértil que caracterizou as primeiras trocas intelectuais, entre professores e alunos;
- como aclaramento da diferença entre nacionalismo e exotismo (apresentando pontos de contato com Mário de Andrade, como observa o próprio A. Candido);
- como notação dos primeiros passos promissores de leitura e análise da prosa machadiana, com características e premissas que, desenvolvidas pela próxima geração, culminam na proposição de uma crítica integrativa, em que história e sociedade podiam ser buscadas não como aspecto externo à literatura, mas internalizadas, coladas à fatura do texto.

No texto “Machado de Assis de outro modo”, publicado 50 anos depois do artigo de Bastide⁸, Candido nos conta que o ensaio de seu

uma caravela branca, o complexo brasileiro do mar, de que tão bem falou Mário de Andrade, habitava no coração desse homem imóvel, mas cercado pelas águas em pleno Rio, e seus livros, como o copo da infância, encerram em filamentos dispersos a imagem alucinatório do Atlântico”. “Machado de Assis paisagista”. In: *Impressões do Brasil*: Roger Bastide, ed. cit., p. 61.

⁷ Trata-se aqui, como se percebe, de um Roger Bastide visto retrospectivamente, a partir do ângulo propiciado pelo método já plenamente desenvolvido de Candido, sem o qual o texto sobre Machado, de 1940, permaneceria provavelmente sem seguidores e sem repercussão. De todo modo, o diálogo entre professor e aluno, possibilitando a construção das premissas de uma leitura profícua do texto literário, pode ser visto como um dos pontos altos dessa “primeira idade universitária” (a expressão é de Gilda de Mello e Souza, no texto “A estética rica e a Estética pobre dos professores franceses”, publicado em *Exercícios de Leitura*).

⁸ Texto inicialmente publicado em II Colóquio UERJ – *A interpretação*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

professor, “somado a outros do mesmo autor, bem como ao seu ensino e ao seu convívio, teve muita influência em mim, coisa que custei a perceber. Quando o reli há tempos, depois de muitos anos, senti que foi uma das fontes de várias ideias que estão na base da minha concepção de literatura brasileira. Os pontos de vista de Bastide se incrustaram de tal modo na minha mente, que perdi a noção do quanto lhe devo” (*Idem*, p. 115-6).

O depoimento delineia a formação de um método crítico, atravessando as gerações que se sucedem, na Universidade, mas é também, como se percebe, generoso, porque o salto entre a leitura que Bastide faz da internalização da *Natureza*, no texto sobre Machado de Assis, e a envergadura do método crítico de Antonio Candido, não é pequeno. Nesse processo, um esquema fecundo, mas ainda restrito, na leitura de Bastide (que estudava, como já visto, a presença *pontual* da *Natureza* em Machado de Assis) se amplia marcadamente (pelo recorte que lhe imprime Antonio Candido, movido também pelas ideias que tem a partir da leitura de muitos outros textos) em método de interpretação capaz de encontrar o dado externo (a história, a sociologia, a psicanálise⁹) como forma, como estrutura do texto. Com isso, propõe não uma crítica sociológica (como entenderam alguns), mas uma leitura voltada ao aspecto propriamente interno e constitutivo do texto literário, que é a sua forma. Assim, a comparação entre Candido e Bastide aponta — como se vê — menos para um terreno de influências diretas, e mais para o modo como o olhar atento do aluno foi capaz de isolar, na crítica inventiva, mas ainda incipiente de seu professor, uma espécie de célula que poderia fermentar, propiciando o desenvolvimento de um método maduro e iluminador para a leitura do texto literário.

Se aqui nos detivemos na relação de Candido com Bastide, seria também possível, está claro, mencionar outros textos ou estudiosos cuja influência ou contato também contribuíram para o desenvolvimento da crítica de A. Candido. Como não é esse o intuito desta fala, cito apenas rápida e algo aleatoriamente dois exemplos possíveis, também porque foram lembrados nas falas de ontem: o conceito de poema enquanto organismo, de Cleanth Brooks; e a inclinação a uma crítica integrativa, também a partir do contraste com o método mais mecanicista de Silvio Romero.

De todo modo, e voltando ainda à relação de Candido com Bastide, talvez seja limitado afirmar que a única contribuição do sociólogo francês para o esquema interpretativo de Antonio Candido tenha sido o artigo sobre Machado de Assis. Se Candido aponta em Bastide a capacidade de trabalhar de modo profícuo com o difícil par literatura / sociologia, creio que um exemplo ainda a lembrar seria a crítica de Bastide a Castro Alves, que aqui comentamos, mais uma vez, a partir do olhar do próprio Candido

⁹ Como diz ele em “Crítica e Sociologia”.

(porque é a sua leitura, interpretação e aproveitamento dos textos de seu professor o que interessa, nesta exposição).

De acordo com Candido (2004a), a leitura de Bastide teria ajudado a aclarar o alcance e significado das antíteses, em Castro Alves.¹⁰ Nos versos desse poeta, a antítese não seria mera figura poética, mas sim, “recurso de composição”. “É certo [diz Candido] que Castro Alves a tomou de Victor Hugo. Posta, no entanto, a funcionar no Brasil, a antítese “assumiu outra dimensão, pois a sociedade local se caracterizava por certas grandes antíteses sociais, cuja existência” deu nova funcionalidade e peso à figura (p. 113). Num país às voltas com o contraste “Independência x Escravidão; Senhor branco x Escravo negro” (p. 113), a figura atingiria uma vertebração não encontrada na origem (ou seja, em V. Hugo). “Daí a possibilidade [diz Candido] de um funcionamento peculiar [da antítese], de significado diverso e sociologicamente muito mais relevante, que afasta a idéia de ‘imitação mecânica’” (p. 113) e que torna local aquilo que seria, para um outro esquema crítico, um mero empréstimo ou importação feito a Vitor Hugo.

Comento apenas de passagem (por não ser o tema desta fala) que aqui se pode notar, igualmente, a relevância da ideia de Candido de que estudar literatura brasileira significa estudar também literatura comparada. Não para verificar uma suposta subordinação ao modelo, mas sim, como nesse exemplo, para compreender de que modo algo transposto de outro domínio (as antíteses de V. Hugo) passa a ter peso e relevância maiores – e mais expressivos – em solo brasileiro, em função justamente de um contexto específico e local. Aqui, são as iniquidades de um país (a escravidão e seus desdobramentos) o que impede que as antíteses de Castro Alves permaneçam mero objeto de composição ou estilo tomado a outro poeta, aparecendo antes, na composição, como elementos de fatura (e reveladoras de um contexto).

Dito isso, passo ao segundo momento desta fala, ou seja, aquele que buscará acompanhar a leitura que Candido, mobilizando a “combinação difícil” entre texto literário e carga de mundo nele sedimentada, faz do texto poético, ou, mais especificamente, de um trecho de um poema em

¹⁰ Veja-se a formulação de Candido sobre a construção das figuras (antíteses), por sua vez dependentes dos modos de apresentação do espaço, em “Navio Negreiro”: “O que chama a atenção em primeiro lugar são os ângulos e as distâncias. O observador que narra, postado idealmente na altura, vê ao longe um veleiro e ouve cantigas. Para saber o que é, pede figuradamente emprestadas as asas ao albatroz, (...) e chega perto. Agora está no meio dos movimentos e pode ver diretamente o horror da cena. /É portanto, através de perspectivas, distâncias e aproximações que o assunto é apresentado. Mas tão importantes quanto elas são o espaço e os elementos que o povoam: mar, céu, noite, lua, ondas, estrelas formam um quadro adequado ao titanismo da composição. Esses elementos emprestam uma dimensão enorme à cena e aos protagonistas, e seu efeito provém da maneira pela qual são usados como recursos de fatura, que parece baseada numa espécie de lei fundamental: o jogo de extremos, que se aproximam, se cruzam ou se repelem, criando grandes contrastes (...)” Cf. “Navio negreiro”. In: *Recortes*, ed. cit., p. 55.

prosa (ou de prosa poética, como querem alguns) que se encontra na abertura de *A Idade do Serrote*, de Murilo Mendes (cf. CANDIDO, 2004c). Cito o trecho:

O dia, a noite

*

Adão e Eva — complementares e adversativos.

Meus pais: Onofre e Elisa Valentina, Adão e Eva descendentes.

*

*A multiplicação dos pais. A multiplicação dos peitos. A multiplicação dos pães. A multiplicação dos pianos*¹¹

*

O jardim-pomar da casa paterna, limite traçado ao meu incipiente saber. O sabor das frutas. A árvore da ciência do bem e do mal ao meu alcance. Um esboço de serpente pronta para armar o bote. Outros jardins pomares da casa de tias e primas

“O recurso principal de escrita [nesse texto, marcado acima em itálico] é a elipse, [diz Candido], que sugere a experiência fragmentária e desconexa da infância, condicionando uma realidade aproximativa e descontínua, que parece residir mais nas palavras do que nas coisas que elas designam” (CANDIDO, 2004c, p. 37) Podemos aventar, daí, a razão da primeira parte do título deste ensaio: *mundo desfeito*. O mundo da experiência racional foi corroído, esgarçado, “reduzido a impressões fugidias, incompletas, nascidas da percepção embrionária do menino pequeno. Mas a seguir, foi refeito pela palavra, tratada como se sobre ela, não sobre a realidade, repousasse o significado profundo” (*Idem*, p 37).

O crítico defende que a fragmentação do discurso, ao escamotear o vínculo ordenado dos elementos com a realidade, constrói, pela palavra, um outro mundo (aquele, justamente, em que impera o nexos ilógico, a elipse, o vínculo inesperado da expressão que tangencia o surrealismo etc.). Daí, num primeiro momento, o significado profundo se vincular não ao mundo externo (cuja organização foi desfeita), mas à palavra e sua carga de *autonomia*. O significado, diz Candido, invertendo a acepção corrente ou usual, repousaria sobre a palavra (o que significa dizer, aqui, sobre a estrutura em elipse, fragmentária), e não sobre o real.

Escutemos ainda Antonio Candido, sobre esse trecho de *A Idade do serrote*:

A mesma palavra (*multiplicação*) é repetida quatro vezes, multiplicando-se efetivamente, sempre ligada a outras irmanadas por uma homofonia feita de rimas quase toantes e entrelaçadas: pais-pães, peitos-pianos. É como se a palavra

¹¹ Grifo meu.

propusesse um mundo feito por ela, de tal modo que o discurso parece propor-se como finalidade de si mesmo, ao chamar a atenção sobre si por meio dos recursos de sonoridade e simbolização. (p. 37-8)

Assim, Antonio Candido aponta para a descostura da relação da palavra com seu referente externo (no mundo *feito* pela palavra, no discurso que “parece propor-se como finalidade de si”). Mas a suposição de que o discurso seja a finalidade de si mesmo não é de fato o último passo e pode ser levada a outro nexos, mais produtivo, talvez. O próximo passo da leitura será buscar então, nesse trecho (que adquiriu relevo pelo trabalho de análise) um conteúdo sedimentado, a carga de mundo que se teria amalgamado àquela forma. Mas, como funcionaria então, precisamente, esse discurso, que ao mesmo tempo “garante e (...) perturba o nexos com o mundo”? (p. 38).

Continuemos a ler o Candido:

Aqui o mundo é o do nascimento, do aleitamento, das percepções iniciais. Mas para um católico como Murilo Mendes é também o senso do milagre (multiplicação dos pães, extensiva a outros níveis), que infunde transcendência ao cotidiano. E é senso de absurdo, exprimindo a nutrição espiritual através da arte, na proliferação surreal dos pianos, isto é, da sua sonoridade captada pelo menino (p. 38)

Se esse é o caso, e se se trata de buscar o aspecto que estaria plasmado na forma insólita, como se daria essa relação, aqui?

Talvez a articulação se deva a nexos de tipo associativo: o leite conduz ao pão (alimento), este é assimilado ao milagre da sua multiplicação por Jesus; o milagre por sua vez abre a possibilidade da multiplicação metonímica dos pianos. E assim vemos de que maneira um elemento ideológico, a religião, permite infletir o discurso no rumo do insólito.

O insólito, a “nutrição espiritual através da arte”, o surrealismo, a proliferação absurda dos objetos (pianos) entram, no esquema que se torna nítido a partir da análise de Candido, não como tema, referência explícita, ou discurso explicativo, mas como forma, como arquitetura — a do fragmento, dos nexos existentes, mas insólitos, das sonoridades, homofonias etc. Daí, diz ainda Candido, ampliando muito o foco, resulta “o sentimento do cotidiano como milagre possível, idéia cara aos surrealistas e, por motivos em parte diferentes, a Murilo Mendes” (p. 38). Aqui, o crítico inverte a reflexão (antes voltada à possibilidade de que o discurso tivesse por sentido a si próprio) e passamos (seus leitores) a perceber a estrutura muito particular do texto de Murilo Mendes como forma que, pela impregnação ou sedimentação do externo (no exemplo

dados, a ideia da multiplicação, que aqui une o “senso do milagre” ao “senso do absurdo”) adquire aquela arquitetura específica. Nesse trecho do livro de Murilo Mendes (propõe Antonio Candido), as palavras que se desprendem do mundo, em sua estrutura fragmentária, lacunar, ilógica, acabam configurando a matéria que é, ela mesma, e paradoxalmente, uma espécie de sedimentação de um ‘conteúdo de mundo’: a religião. Ela surge aqui, no entanto, mais como um dispositivo por assim dizer estético (é inteiramente absorvida pela matéria mesma do discurso, pela estrutura da prosa lírica desse trecho de *A idade do serrote*) que se abre então também, como visto, ao senso de absurdo.

Percebe-se, neste ponto do texto, aquilo que o próprio Candido já defendeu, com respeito às particularidades da crítica literária por ele exercida e de seus desdobramentos e alcance. O fato de que o método que propõe não é uma crítica sociológica, mas tão somente Crítica¹². Porque a leitura de mundo que faz não se estende para fora, mas para dentro (para a forma, para a estrutura) do texto literário, lendo o mundo não no exterior, mas no mais íntimo da tessitura de poema, conto, romance.

É precisamente o estudo da articulação entre essas duas esferas (mundo e palavra, mundo e forma) o que está no cerne do desenvolvimento desse método crítico, que procurei comentar, a partir inicialmente de um dos muitos escritos (o texto de Bastide) que lhe deram inspiração e material a ser desenvolvido. Que esse primeiro ensaio, em 1940, tenha sido já sobre o funcionamento imanente do um aspecto do *contexto* (a Natureza), em Machado de Assis (ponto culminante da *Formação da Literatura Brasileira*), é algo que dá o que pensar. Mas, já tendo me estendido demais, termino aqui a minha fala.

¹² Cf. o ensaio “Crítica e sociologia”.

Referências bibliográficas

- CANDIDO, Antonio. "Roger Bastide e a literatura brasileira". In: *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004a (3ª ed.).
- CANDIDO, Antonio. "Machado de Assis de outro modo". In: *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004b (3ª ed.).
- CANDIDO, Antonio. "O Mundo desfeito e refeito". In: *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004c (3ª ed.).
- BASTIDE, Roger. "Machado de Assis paisagista. In: *Impressões do Brasil: Roger Bastide*. Organização e prefácio Fraya Frehse e Samuel Titan Jr. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.
- SOUZA, Gilda de Mello. "A estética rica e a estética pobre dos professores franceses". In: *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas cidades, 1980.
- PEIXOTO, Fernanda Arêas. "Os Brasis de Roger Bastide". In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (orgs.). *Um enigma chamado Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 2009, p. 187.

Betina Bischof é professora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. É autora do livro *Razão da recusa: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade* (2005). Contato: bbischof@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3362-742X>

DO RODAPÉ À *RODAPÉ*: CRÍTICA LITERÁRIA E CONTEMPORANEIDADE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i30p93-105>

Andrea Saad Hossne¹

RESUMO

No início do século XXI, pesquisadores ligados majoritariamente à USP, sobretudo à área de Teoria Literária e Literatura Comparada, fundada por Antonio Candido, criaram e publicaram uma revista de crítica de literatura brasileira contemporânea que, desde o título, *Rodapé* (referência à atividade do crítico nos rodapés de jornais), dialogava com a obra de Candido. No centenário do autor, busca-se uma reflexão acerca desse diálogo no que ele teve de problemático e nas questões que enseja para as relações entre crítica e literatura contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE:

Rodapé;
crítica literaria;
literatura contemporânea;
Antonio Candido.

ABSTRACT

In the early 21st century, a group of researchers, predominantly from USP (University of São Paulo) and its department of Literary Theory and Comparative Literature, founded by Antonio Candido, started the publication of a journal dedicated to the criticism of contemporary Brazilian literature. Starting with its title, the journal Rodapé (a reference to the critic's texts, which were customarily printed at the bottom of newspaper pages in Brazil) established a dialogue with Candido's work. In the centennial of the author's birth, this article reflects upon the problematic aspects of this dialogue and the questions it poses regarding the relationship between criticism and contemporary literature.

KEYWORDS

Rodapé;
Criticism;
Contemporary Literature;
Antonio Candido.

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

No início do presente século, mais exatamente no ano 2000, algumas pessoas, oriundas de ou próximas a dois diferentes grupos, se reuniram, um pouco a esmo, para levar adiante o projeto de criação de uma revista de crítica de literatura contemporânea brasileira.

Um dos grupos era o Cálamo, voltado, sobretudo, à criação, e dentre os que dele vieram, poetas, escritores, alguns eram também pós-graduandos em Literatura Brasileira ou em Teoria Literária na USP e docentes do ensino médio ou superior.

O outro grupo era egresso de uma comissão editorial, a da revista *Magma*, publicação dos pós-graduandos em Teoria Literária e Literatura Comparada da USP; um escritor e pós-graduando e uma docente, há cerca de dois anos contratada naquele mesmo departamento.

Unindo os grupos, um poeta-editor. A viabilização da revista passou justamente pelo fato de que esse poeta era à época também editor da então jovem editora Nankin, Fábio Weintraub. A Nankin, por sua vez, tem como sócio o Prof. Valentim Facioli, também da USP, hoje aposentado, da área de Literatura Brasileira. Duas de suas orientandas de doutorado, com passagem pelo ou afinidade com o Cálamo, somavam forças a esse grupo inicial: Simone Rossinetti Ruffinoni e Priscila Figueiredo, hoje docentes na mesma área. Vinculados à Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, outros três integrantes, os doutorandos e escritores Airton Paschoa e Ana Paula Pacheco, esta também vinculada ao Cálamo, e hoje docente do mesmo departamento, e eu, a autora deste artigo, que à época, como dito, há um par de anos tinha ingressado nele como docente.

Colaboradores que não seguiram com a revista, mas participaram de suas primeiras reuniões, não tinham vínculo direto com os grupos, mas relações de afinidade e amizade com alguns de seus integrantes: Jairo Luna e Rodolfo Dantas, o primeiro também com passagem pela pós-graduação na USP.

Começo apresentando a comissão editorial e executiva dessa revista desconhecida e de curto fôlego, na sua configuração final, para apontar a dupla filiação que a preside: a universidade e a criação literária, não raro a dupla filiação no mesmo integrante. E a universidade de que se trata aqui é aquela na qual Antonio Candido era um dos elementos centrais tanto do ponto de vista da formação quanto do ponto de vista institucional, já que uma vinculação estreita, ainda que indireta, se dava com a área por ele fundada, depois transformada em Departamento.

Se existe, então, uma espécie de marca de origem, não é ela apenas a responsável pela presença forte das ideias e da atuação de Candido como

crítico no que veio a se configurar naquilo que chamávamos, no editorial do primeiro número, publicado em 2001, o “projecinho” da revista.

Muito se discutiu acerca do nome, até que por fim, com um tanto de acanhamento, optamos por *Rodapé*. A homenagem era evidente, como também era evidente para nós a distância que nos separava daqueles que homenageávamos. Não os víamos como medida de nós mesmos, tal a diferença óbvia de estatura. Nem sabíamos se estávamos à altura de uma crítica militante e de intervenção como a de nossos predecessores. Movíamos, porém, se não a todos, provavelmente a vários de nós, a certeza de que era necessária a disposição a fazer crítica literária de obras contemporâneas.

Se não presumíamos ser capazes de detectar entre novos autores talentos e formas maduras, ou prenúncios de futura e profícua maturidade, como o fizera Candido com Clarice Lispector, Guimarães Rosa, João Cabral etc.; se espreitávamos, com dúvidas, alguma vocação crítica, sem, no entanto, a confiança de sermos capazes de trazer à luz questões e problemas a serem enfrentados pela sensibilidade e pela reflexão, sabíamos, porém, que era necessário “desempilhar os livros”, como chegamos a escrever no primeiro editorial, escavando o que chamávamos de uma “terceira margem” – expressão tão ao gosto de um dos autores, Guimarães Rosa, que constituía talvez uma espécie de paideuma subjacente a muitos do grupo – na qual os livros novos demais para a universidade daquele momento, e velhos demais para os suplementos e resenhas de jornal, encontrassem uma leitura crítica que os tirasse do limbo-prateleira em que acumulavam pó, espanado quando muito por outros escritores e leitores de grupos parecidos com o nosso, mas restritos a conversas em bares, mesas de restaurante ou balcões de lançamento de outras obras, igualmente atiradas ao limbo entre o jornal e a universidade, se não lograssem a resenha ligeira, com cara de *press release*, com que às vezes uma ou outra era brindada – salvo honrosas exceções, devidas mais à tenacidade de um ou outro crítico jornalista do que ao espaço dado pelos jornais.

Buscávamos, assim, o que entendíamos ser uma esfera pública (sem termos muito claro o que seria essa esfera naquele momento), onde visibilidade da produção contemporânea passasse por alguma espécie de crivo – nome, aliás, que chegamos a cogitar – e no qual esse crivo pudesse trazer à tona questões e formalizações pertinentes à matéria que nos ocupava: o Brasil que nos era contemporâneo.

Tendo Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio Salles Gomes como parâmetros, temíamos ser tomados por megalomaniacos, por isso nossos editoriais trazem, ao lado da ideia de formação, tão presente na nossa própria, a enunciação de questões que víamos como da nossa quadra do tempo, eivada de um vocabulário da mesma esquerda que acreditávamos de alguma forma abraçar junto dos que

homenageávamos. Falávamos em mercado, em forma-mercadoria, em alienação.

Marcava ainda o nosso “projeto” uma sombra melancólica e meio ácida, bastante desencantada, dos anos 90 sob Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso. Nossa revista terminou, aliás, por coincidência, junto com a primeira eleição de Lula e a chegada do PT à presidência.

Talvez se consubstancie nesse “projeto” chamado revista *Rodapé*, retomada acanhada e talvez um tanto ingênua, quem sabe por vezes equivocada na sua boa intenção, da crítica dos rodapés, uma espécie de passagem.

É à luz dessa ideia de passagem – na crítica, na literatura, na sociedade brasileira – que proponho aqui, centenário de Antonio Candido e final de um tempo¹, essa aproximação entre o rodapé praticado por Antonio Candido e a precária revista que de mais de uma forma o homenageou, e de mais de uma forma, a meu ver, não pôde lhe aproveitar a lição. Talvez porque, em tempos tão difíceis, alguma homenagem que possa ser antes aprendizado do que celebração seja algo que urge.

Quando fomos convidados, no âmbito do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, a fazer parte do Seminário *Antonio Candido e a Literatura*, nos foi trazida a proposta de que partilhássemos com o público – nós que constituímos hoje, de um jeito ou de outro, o atual quadro docente do Departamento surgido da área por ele criada na USP – a presença de Antonio Candido, do crítico, do professor no nosso próprio trabalho docente, de críticos, de pesquisadores. Presença essa que não precisava ser sinônimo de filiação, nem mesmo de afinidade profunda, presença que poderia se fazer na diferença, na sugestão, no tangencial de um percurso próprio.

E, se no momento do convite, minha proposta era a de fazer dialogar a experiência feliz dos rodapés literários de Candido na *Folha da Manhã* e no *Diário de São Paulo* e a não tão feliz assim de uma revista da virada do século, portanto, algo que buscando alguma semelhança, se faz sobretudo diferença em relação aqueles rodapés; no dia da minha fala, o relógio dera mais uma volta com as eleições de 2018, e nessa volta, foi uma semelhança e uma busca comum o que me levou de volta ao Candido dos rodapés, no que havia ali de atitude, mais do que nas proposições acerca dos autores enfocados.

Seguir tais torções e circunvoluções não é algo simples, tem seu quê de vertigem, e foi mesmo um pouco mareada que fiz minhas ponderações.

¹ Vale lembrar que a versão inicial desse texto foi apresentada no dia 6 de novembro de 2018, poucos dias depois do segundo turno das eleições presidenciais de 2018.

Antonio Candido produziu nos rodapés, como se sabe, não apenas ensaios que tiveram depois seu destino em livros, nos quais se tornaram referência sobre uma gama diversa de autores, mas também textos acerca da própria atividade crítica e da função da crítica e do crítico.

O texto até então inédito de Candido, pertencente ao livro lançado por ocasião do centenário², traz várias das ideias que aqueles textos nos rodapés também traziam, vistas, porém, da perspectiva privilegiada de tempo decorrido, de sínteses realizadas no que em alguns dos textos eram teses e nos seguintes antíteses – para retomar o título de um dos livros que receberam ensaios oriundos dos rodapés, como “Tese e Antítese”.

Mas para a finalidade que me move – a relação entre crítica e literatura contemporânea – a síntese interessa menos que os movimentos que a ela levam, os recuos, as mudanças, as hesitações.

O “projetinho” da revista *Rodapé*, por sua vez, retomava a referência a tais rodapés, mas dialogava sobretudo com o crítico que superara tais recuos e mudanças, tais propostas à flor do momento, sempre enunciadas com muita clareza pelo crítico a cada passo, a cada revisão, a cada novo questionamento de perspectiva. E essa fusão talvez possa ter repercutido mal no “projetinho” da revista, porque se queria, da síntese feita, a baliza de uma crítica cujo processo ainda estava em curso, ou por se fazer (nós ainda estávamos “em curso”, em processo) – e me refiro aqui apenas à voz expressa nos nossos editoriais. Não me refiro ao conjunto dos artigos de fato publicados nos três poucos números da revista. Nele, críticos maduros convivem com iniciantes, perspectivas e métodos se espriam por vasta gama, o crítico especialista e o de jornal convivem com outros especialistas, escritores escrevem sobre outros escritores etc. A diversidade da produção é patente.

Sobre ela farei rápido comentário mais adiante, mas sempre do ponto de vista de quem fazia parte do tal “projetinho” e passadas quase duas décadas volta seu olhar para ele.

Candido, como dito acima, enunciava seus critérios, suas intenções, sua visão acerca da crítica *enquanto* a fazia. Assim foi, logo que iniciou em janeiro de 1943 sua colaboração na *Folha da Manhã*, e assim foi, mais tarde, quando completou um ano dessa atividade. E novamente o fez quando, após um intervalo de nove meses, retomou a função, em 1945, já no *Diário de São Paulo*.

Minha fonte, como fica evidente, é o livro organizado por Vinícius Dantas (2002)³, publicado pouco antes do terceiro número da revista *Rodapé*, e cujo título teve inevitável refração num debate promovido então

² “Como e porque sou crítico”. In: FONSECA, Maria Augusta e SCHWARZ, Roberto (Org.). *Antonio Candido: 100 anos*. São Paulo: Ed. 34, 2018.

³ Trata-se, como se sabe, do conjunto composto pelos dois volumes – *Textos de Intervenção e Bibliografia de Antonio Candido* – organizado pelo pesquisador: DANTAS, V. (seleção, apresentação e notas). *Textos de Intervenção*. São Paulo: Livraria Duas cidades; Ed. 34, 2002. (Coleção Espírito Crítico).

pela revista, conjuntamente com a USP e duas outras publicações, as revistas *Sebastião* e *Cacto*, também elas de curta duração. *Textos de Intervenção*. Mas deixo isso para mais adiante também.

Voltei aos textos de Candido e ao livro organizado por Dantas, em 2018 (a data não é mera circunstância). E ali julguei discriminar alguns tópicos que acompanham Antonio Candido ao fazer o exercício metacrítico – para o qual eu mesma não tenho grandes pendores, mas que me parece necessário neste momento.

Aos textos em que apresenta suas proposições, critérios e intenções, como alguns outros, de mesmo teor, sobretudo o depoimento dado a Mário Neme, publicado inicialmente no jornal *O Estado de São Paulo*, em julho de 1943, e depois retomado em livro organizado pelo mesmo Neme, publicado em 1945, “Plataforma da nova geração”.

Explico: nos textos que abrem sua colaboração nos jornais, ou fazem o balanço da atividade já realizada, Candido fala de si mesmo, sempre, porém, situando-se diante dos antecessores e de seus contemporâneos. Já no depoimento solicitado por Mário Neme, Candido tem que se haver diretamente com a noção de uma geração e de suas prováveis tarefas. No primeiro caso (os textos de abertura ou balanço), parte-se de e se chega a um jovem crítico específico, Antonio Candido, e este, para pensar sua crítica, precisa se pensar em contexto. No segundo caso, provocado por Mário Neme, parte-se de um coletivo, e de um contexto, para a ele retornar, com perspectivas de diagnóstico e prognóstico, mas para fazê-lo, é preciso passar pelo indivíduo.

Creio que não é mera obra do acaso que numa seção, intitulada “Panorâmica”, já no primeiro número da revista *Rodapé*, figure um ensaio com o título “Geração, Gerações”, de Carlos Felipe Moisés, que coloca em xeque justamente essa ideia de geração, de projeto geracional, no que, aliás, não estava sozinho. O que ali o poeta e crítico pensava para a produção literária não deixa de ter suas ressonâncias para outras dimensões, como a dos críticos.

Simplificando e reduzindo, na via de ida do indivíduo ao contexto e do contexto ao indivíduo dos dois conjuntos de texto do jovem Antonio Candido, publicados em jornal (os textos metacríticos e o depoimento a Neme), ideias como formação e projeto têm um sentido preciso, e implicam numa prática, a qual pressupõe indivíduo em contexto, coletividade, ou mesmo geração. Não serei eu a discorrer sobre a ideia de formação em Antonio Candido. Estudiosos argutos de sua obra vêm mostrando o que isso representa do ponto de vista da história literária; do ponto de vista de análise e interpretação da realidade brasileira e de obras que a configuram e formalizam; do ponto de vista da noção de crítica integrativa. Deixo a mãos mais competentes e a olhos mais atentos ao conjunto da obra de Candido a complexa discussão acerca da noção de formação. Nas minhas mãos e com meu olhar, restrinjo-me a essa relação entre formação e projeto,

entre formação e possibilidade de projeto, ambos para além do restrito âmbito da individualidade, ambos compreendendo a dimensão coletiva e contextual – e assim, referindo-se não apenas à literatura, mas também ao país.

E é nessa relação entre formação e projeto, na dimensão coletiva e contextual, que nosso grupo, tão ávido de participação e intervenção, tão disponível para o desempilhar dos livros, para a busca de um estatuto qualquer de cidadania para eles na literatura, e na sociedade brasileira, não pôde, a meu ver, ir muito além da boa intenção e de ser um espaço de exercício de muitos indivíduos, igualmente imbuídos de um sentido de tarefa a cumprir, mas talvez nem sempre a mesma.

Não quero com isso menosprezar o trabalho que fizemos, nem simplesmente promover algum tipo de celebração acrítica daquele feito por Candido. Sigo uma linha que vai de Candido e dos rodapés à revista *Rodapé*, e que, do olhar de 2018 à revista, retorna aos rodapés, para talvez apreender ondulações – para usar um termo que o próprio Candido utiliza com frequência naqueles textos dos anos 1940 – que podem revelar liames e rupturas entre crítica e literatura contemporânea e, quem sabe, para talvez aprender alguma coisa disso tudo.

Assim, começando a retomar tudo o que anunciei que deixaria para depois, vou aos tais tópicos que julguei perceber nos textos metacríticos do jovem Candido:

1. A relação entre crítica e ética. Cito um excerto do texto de 7/1/1943, publicado na *Folha da Manhã*, “Notas de Crítica Literária – *Ouverture*”:

“Do crítico, espera-se geralmente muita coisa. Antes de mais nada, que defina o que é a crítica para ele. [...] melhor seria pedir ao crítico literário qual a sua ética – quais as imposições que se faz e quais os princípios de trabalho com os quais não transige.” (DANTAS, 2002, p. 23)

Tais imposições e princípios terão, ao longo dos demais textos, o seu tanto de variação e o seu tanto de permanência, ambas se consolidando, por fim, na crítica integrativa. Assim é que, no princípio, a relação entre a obra literária e os condicionamentos sociais ocupa de tal forma o primeiro plano nos textos de 1943, que no balanço empreendido no texto de 1944, ambos ainda nos rodapés de *Folha da Manhã*, Candido começa a modulá-los, suspeitando de um possível exagero, do qual acusará a si próprio no texto de abertura de sua colaboração, já no *Diário de São Paulo*, “Notas de Crítica Literária – Começando” em 20/9/1945, em que buscará abordar

“[...] o problema crítico por um ângulo oposto e de certo modo complementar [...] acentuando a magnífica especificidade graças à qual toda obra de valor é literária antes de ser sociológica ou

política ou interessada ou desinteressada.” (“Notas de crítica literária - *Começando*”. In: DANTAS, *op. cit.*, p. 40-1)

Isto chega ao ponto de, anos mais tarde, em 1958, às vésperas da publicação de *Formação da Literatura Brasileira* (1959), a propósito da crítica de Plínio Barreto, a quem ele sucedeu nos rodapés do *Diário de São Paulo*, e para o livro do qual redigiu o prefácio, Antonio Candido reabilitar um certo impressionismo, que ferrenhamente combatera nos textos de 1943.

Note-se, porém, que tais recuos e mudanças não são obra de arbítrio ou de casualidade, não se fazem ao sabor de caprichos, mas se ancoram no tal movimento que vai do indivíduo ao contexto e ao coletivo e vice-versa. Ao fazê-lo, permitem flagrar as tais *ondulações* da literatura e do próprio tempo, no feliz vocábulo empregado pelo próprio crítico. São estas ondulações e o modo como o autor as acompanha e a elas responde que fundamentarão ideias mais tarde expressas em livros como *Literatura e Sociedade* (1965), em textos como “Literatura e Subdesenvolvimento”, “A revolução de 1930 e a cultura” (ambos de *A Educação pela Noite*, 1987), e darão frutos em textos de seus orientandos, como é o caso, por exemplo, quanto à discussão proposta por João Luiz Lafetá acerca dos projetos estéticos e ideológicos dos diferentes momentos do modernismo brasileiro.

O jovem crítico de 1943 declarara caber ao crítico a tarefa de

[...] procurar tirar da obra, graças à compreensão dos seus liames com o tempo, a inteligência deste e uma orientação para a conduta. Interpretar a obra, numa palavra, em vista do que ela pode ter de explicativo do seu momento. Aliás, no nosso tempo, esta atitude se impõe.” (“Notas de crítica literária - *Ouverture*”. In: DANTAS, *op. cit.*, p. 25-6)

O de 1945 analisa essa posição e explica por que é preciso superá-la naquilo em que nela se tornou exagero:

“Agindo desse modo, [eu] nada mais fazia do que conformar-me ao espírito do tempo e, por assim dizer, às necessidades da hora.”

“A consequência nem sempre evitada de semelhante ponto de vista foi o aparecimento de pontos de vista políticos como critério de julgamento estético. Neste radicalismo — compreensível num tempo de luta de vida e morte contra o fascismo, dentro e fora do país — os extremos foram por vezes lamentáveis. A consequência mais perigosa foi a passagem do critério mais vasto da ideologia para o sectarismo estreito dos partidos. [...] (“Notas de crítica literária - *Começando*”. In: DANTAS, *op. cit.*, p. 40-1)

Tais ondulações podem levar a propostas que superam posições tomadas pelo crítico, no entanto, não transigem com a ideia fundamental

de que o crítico deva explicitar sua ética. E essa explicitação já havia sido feita no texto inicial de 1943 que se encerra da seguinte forma: “Se nem sempre é possível dizer tudo aquilo que se pensa, é sempre possível dizer apenas aquilo que se pensa. É o que farei.” (“Notas de crítica literária – *Ouverture*”. In: DANTAS, *op. cit.*, p. 30).

Creio que esse primeiro ponto, da relação entre crítica e ética, implica a relação entre crítica e política e crítica e estética, que não desenvolverei aqui e que tem sido investigada por estudiosos bem mais competentes na matéria do que eu. Mas me parece, também, que desse primeiro ponto derivam um segundo e um terceiro: o segundo é o da questão da contingência da crítica e o terceiro é o da crítica como especialidade.

Passo rapidamente pelos dois, pois creio que os três, em conjunto, implicam na relação maior entre formação e projeto, que a meu ver preside a crítica de Candido nos rodapés e se revelou problemática na retomada que dela fizemos na *Rodapé*.

2. Crítica e contingência: em todos os textos metacríticos, Candido deixa claro que a atividade do crítico de jornal atento à produção contemporânea é uma “atividade momentânea”.⁴ O crítico literário, segundo ele, “não visa a duração mas o seu momento”. O caráter contingente e momentâneo da crítica, embora aí aproximado da atividade no jornal, não diz respeito ao veículo, mas ao olhar para a contemporaneidade. No projeto ético e político, no seu caso vinculado ao socialismo democrático, fazer crítica e lidar com o cotidiano e com o contemporâneo são parte do mesmo processo. Uma crítica que “se tornava **transitória** [...] **esposando a palpitação da hora**” (“Notas de Crítica literária – Começando”. In: DANTAS, *op. cit.*, p. 39, grifo meu).

O que leva Candido à contemporaneidade é o mesmo que o faz assumir a atividade crítica nos rodapés. Em mais de um momento, duas convergências são ressaltadas por ele: a leitura de obras do passado marcadas pela atitude empenhada, como obras da literatura portuguesa (destaca Eça de Queiroz, por exemplo) que funcionam como “bombas de retardo” ao convergirem com a “novidade sensacional” de seu tempo de primeira juventude – os romances do nordeste e seu componente social (cf. “Dos livros às pessoas”. In: *O Albatroz e o Chinês*, 2004); e o surgimento das primeiras Faculdades de Filosofia, Sociologia, Letras ao mesmo tempo em que duas gerações iniciam e avançam na sistematização do estudo do Brasil e procedem “à análise generalizada de seus problemas” – a de 1920, a de 1930, levando ao que ele chama de uma “*brassage d'idées*” nunca vista em nossa história.” (“Plataforma da nova geração”. In: DANTAS, *op. cit.*, p. 239-40).

⁴ Todas as expressões entre aspas são do próprio Antonio Candido, utilizadas mais de uma vez nos textos antes referidos. Por seu caráter reiterativo, retomo-as sem enumerar todas as fontes, de resto já enunciadas antes.

3. Crítica como especialidade. Esse ponto se articula, em alguma medida, ao surgimento das mencionadas Faculdades. Se estas, somadas aos esforços das duas gerações (de 1920 e 1930) imprimem nos jovens críticos uma marca, resumida pelo autor como “uma atmosfera de crítica e de revisão, um período de violentas contradições e de enorme esforço intelectual – de onde fatalmente teríamos de sair orientados para a crítica e para a análise” (*Idem*), é delas também que irá emergir o especialista em literatura, e uma espécie de divisão de trabalho nos estudos literários tem início. Dirá Candido, em 1958, no já mencionado prefácio ao livro de Plínio Barreto:

“Na verdade abrangemos coisas demais sob o rótulo de crítica [...] seria conveniente, para clareza das posições, distingui-lo, se não na prática, ao menos em princípio, da estilística, da história, da teoria, da erudição e da estética literária.” (“Um impressionismo válido”. *In*: DANTAS, *op. cit.*, p. 45-7)

Assim, o impressionismo é válido quando assegura

“[...] a ligação entre obra e leitor, a literatura e a vida cotidiana – sem prejuízo do trabalho de investigação erudita, análise estrutural, filiações genéticas, interpretação simbólica, atualmente preferidas pelo investigador da literatura [...]. Inversamente, se ela não existir, perder-se-á este ligamento vivo, e os críticos serão especialistas, no sentido que a palavra assumiu na ciência e na técnica. Ora, isto poderia ser riqueza de um lado, mas de outro, empobrecimento essencial, pois as águas ondulantes da literatura revelam muitos de seus arcanos aos barcos ligeiros, que as singram familiarmente, mais do que à perspectiva solene dos couraçados.” (*Idem*)

Sob esse prisma, quando universidade e criação se encontraram no grupo que constituiu a revista *Rodapé*, há que se destacar dois aspectos: o primeiro é o de que, no momento de surgimento da revista, a universidade seguia firme na direção da formação de especialistas, para o bem e para o mal, enquanto o jornal tornara o ligeiro cada vez mais a extensão do expositor, do *display* pago nas grandes redes de livraria, e vinha perdendo, ele próprio, esse ligamento vivo de que fala Candido. O segundo é que a busca da “Terceira Margem”, entre um e outro, não deixava ela própria de trazer consigo a marca forte da especialização universitária, na qual ideias como a de formação e de projeto, tão intrinsecamente vinculadas na geração estimulada à crítica e à análise a qual pertencia Candido, viraram, elas também, questões para especialistas, num contexto em que a ideia de projeto, a ideia de coletivo, a ideia de projeto coletivo e os sentidos mesmos

da ideia de formação se encontravam profundamente em xeque. Acusávamos um certo anacronismo, talvez mesmo conservadorismo, nos nossos editoriais porque, ainda que não tão ingênuos assim, não tínhamos logrado vislumbrar questões de *nossa* época e tarefas de *nosso* tempo com clareza. Por isso, desempenhar os livros foi o nosso começo, e um debate intitulado “Crítica de Intervenção”, ocorrido em novembro de 2002, o nosso fim.

Ali reunidos Iná Camargo Costa, José Antonio Pasta Jr, Paulo Arantes e Roberto Schwarz, com mediação de Iumna Maria Simon (todos dos quadros docentes de USP e UNICAMP), vivemos nós uma intervenção, que nos acordava tanto do desencantamento meio melancólico, meio ácido, de quem olha para o presente com olhos perdidos, sem formular claramente suas perguntas, quanto das nossas ilusões de que era de uma Terceira Margem mesmo que a nossa crítica, essencialmente universitária e especializada, se manifestava.

Hoje, estamos quase todos na USP, e aqui, nas nossas salas de aula, como o Candido da maturidade, e em nossas pesquisas e textos, alguns de nós buscamos as questões e as respostas de um tempo novamente em transição – ou em demolição. Passaram pelas páginas da revista tanto os que já eram críticos-docentes, como Fábio de Souza Andrade, Viviana Bosi, Vilma Arêas, Regina Dalcastagnè, Ítalo Moriconi, Ivone Daré Rabelo, Franklin Leopoldo e Silva, Berta Waldman, Augusto Massi, quanto os que naquele momento se experimentavam naquele e em outros espaços; não poucos deles fizeram parte direta ou indiretamente do seminário em torno do centenário de Candido, professores universitários, como Ivan Marques, Betina Bischof, Anderson Gonçalves, Edu Teruki Otsuka, Sérgio Alcides. Cada um resolvendo, para si, seus princípios e questões críticas.

Se a *Rodapé* pode não ter logrado, como “projecção”, “esposar a palpitação da hora”, talvez tenha sido, para alguns de nós, um dos caminhos na busca por fazê-lo.

E é aqui que, na última volta do relógio, eu volto aos rodapés e dou a palavra a Candido, não de modo celebratório, mas talvez pensando se um outro tempo pode me propiciar alguma via de aprendizado para lidar com o meu próprio (cito, mais uma vez, “Plataforma da nova geração”):

[...] se você me perguntar qual ‘o’ dever específico da nossa geração, eu não saberei responder. Mas **se me perguntar qual poderia ser, no meu modo de sentir, um rumo a seguir pela mocidade intelectual no terreno das ideias, eu lhe responderei, sem hesitar, que a nossa tarefa máxima deveria ser o combate a todas as formas de pensamento reacionário.**” (p. 245, grifo meu)

[...] há para todos nós um problema sério, tão sério que nos leva às vezes a procurar meio afoitamente uma ‘solução’: a buscar uma regra de conduta, custe o que custar. Este problema é o do medo. Do medo que nos toma a todos de estarmos sendo

inferiores à nossa tarefa; ou de não conseguirmos fazer algo de definitivamente útil para o nosso tempo [...]. Você tem algum critério para afastar este medo? Eu não posso bem dizer que tenha, mas confesso que esse combate a todas as formas de Reação, que eu apenas sugeri, nos ajudaria muito a ficar livres dele. E a podermos dormir em paz.” (p. 245; p. 249-50, grifo meu)

Referências bibliográficas

CANDIDO, Antonio. “Notas de Crítica Literária – *Ouverture*”. *Folha da Manhã*. SP, 7/1/1943. In: DANTAS, Vinícius (seleção, apresentações e notas). *Textos de intervenção – Antonio Candido*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002. (Coleção Espírito Crítico).

CANDIDO, Antonio. “Notas de Crítica Literária – *Começando*”. *Diário de São Paulo*, 20/9/1945. In: DANTAS, Vinícius (seleção, apresentações e notas). *Textos de intervenção – Antonio Candido*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002. (Coleção Espírito Crítico).

CANDIDO, Antonio. “Plataforma da nova geração”. In: DANTAS, Vinícius (seleção, apresentações e notas). *Textos de intervenção – Antonio Candido*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002. (Coleção Espírito Crítico).

CANDIDO, Antonio. “Um impressionismo válido”. In: DANTAS, Vinícius (seleção, apresentações e notas). *Textos de intervenção – Antonio Candido*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002. (Coleção Espírito Crítico).

CANDIDO, Antonio. “Dos livros às pessoas”. In: *O Albatroz e o Chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

CANDIDO, Antonio. “Como e porque sou crítico”. In: FONSECA, Maria Augusta e SCHWARZ, Roberto (orgs.). *Antonio Candido: 100 anos*. São Paulo: Ed. 34, 2018.

Rodapé – Crítica de literatura brasileira contemporânea. n.1. São Paulo: Nankin, 2001.

Rodapé – Crítica de literatura brasileira contemporânea. n.2. São Paulo: Nankin, 2002.

Rodapé – Crítica de literatura brasileira contemporânea. n.3. São Paulo: Nankin, 2004.

Andrea Saad Hossne é professora livre-docente do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Foi professora e pesquisadora convidada da Université Paris 8 no ano letivo europeu de 2003-4. Escreveu o livro *Madame Bovary e Lady Oracle* (2000). Com Rita Olivieri Godet, organizou o livro *La littérature brésilienne contemporaine: de 1970 à nos jours* (2007) e, com Sandra Nitrini, organizou o livro *Memória e trauma histórico: literatura e cinema* (2018). Coordena, com Patrícia Trindade Nakagome (UnB), o Grupo de Pesquisa “Leitores e Leituras na Contemporaneidade” (CNPq), que publicou um e-book de mesmo título (2019). Contato: andrea_hossne@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7313-8073>

ANTONIO CANDIDO

LEITOR DE OSWALD DE ANDRADE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i30p106-119>

Maria Augusta Fonseca¹

RESUMO

Este ensaio procura examinar diferentes textos críticos de Antonio Candido sobre Oswald de Andrade envolvendo questionamentos, concordâncias e controvérsias. No conjunto dinâmico dessas reflexões destacam-se suas avaliações pioneiras sobre a obra ficcional de Oswald, alinhadas ao reconhecimento precursor de seu papel fundamental no âmbito do Modernismo brasileiro e de sua grande importância na vida cultural do país.

ABSTRACT

This essay intends to examine different texts of Antonio Candido's literary criticism on Oswald de Andrade implying inquiries, agreements and controversies. These dynamic reflections hold his pioneer view on Oswald's fictional works also claiming the leading role of this artist amidst the Brazilian Modernism and his great influence in the context of our cultural life.

PALAVRAS-CHAVE:

Antonio Candido;
Oswald de Andrade;
produção estética;
Modernismo brasileiro;
vida cultural.

KEYWORDS

*Antonio Candido;
Oswald de Andrade;
fictional works;
Brazilian Modernism;
cultural life.*

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

*A paisagem desta capital apodrece.
Apareço ao leitor. Pelotari. Personagem
através de uma vidraça. De capa de
borracha e galochas. Foram alguns
militares que transformaram a minha
vida. Glória dos batizados! Lá fora,
quando secar a chuva, haverá o sol.*

“Recitativo”, in: *Serafim Ponte Grande*

Antes de abordar o tema propriamente dito – “Antonio Candido, leitor de Oswald de Andrade” – cabe um breve preâmbulo que tem por foco nosso homenageado, a saber: Em 26 de abril de 2018 recebi do crítico italiano Roberto Vecchi uma mensagem eletrônica, com um enigmático cabeçalho – “e ainda não faz um ano”. Portava um anexo com o registro de um acontecimento inédito em seu dia de trabalho: um grafite no muro do departamento onde Vecchi leciona, na Universidade de Bolonha (Itália), com os seguintes dizeres: “Antonio Candido vive”. Orgulhoso de seus alunos, Vecchi fotografou e me enviou a estampa.¹ Fica a inscrição simbólica, sem protocolo, além das fronteiras.

Feito o registro, passo ao propósito desta leitura² que visa enfeixar textos de Antonio Candido norteadores de suas reflexões sobre Oswald de Andrade (autor e obra), processados ao longo de muitos anos, e marcados por um começo polêmico no rodapé literário da *Folha da Manhã*, em três artigos datados de 1943, para os quais convergem seriedade crítica e tom desafiante de zombaria. Essa postura do crítico, na contramão de seu procedimento habitual, demanda primeiramente um parêntese explicativo sobre as relações do articulista com o escritor-alvo.

De acordo com Antonio Candido, ele conheceu Oswald no início de 1940 por intermédio de um amigo comum, Paulo Emilio Sales Gomes, que, mesmo bastante jovem, frequentava a casa do já afamado, controverso e combativo escritor modernista, que a partir da década de 1930 tornara-se um militante de esquerda, ligado ao Partido Comunista. Afastado das rodas dos ex-companheiros de 22, e em brutal derrocada financeira, o

¹ A reprodução do mural, com os devidos créditos, ilustra a capa deste número da revista *Literatura e Sociedade* em homenagem a Antonio Candido.

² O presente texto foi apresentado no seminário “Antonio Candido e a literatura”, em mais uma das homenagens do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH-USP), ao seu fundador, buscando discutir e estimular reflexões sobre sua obra.

escritor era rechaçado por muitos, tanto pelas posições políticas assumidas como pelas atitudes públicas irreverentes ou hostis que mantinha acesas. Por esse tempo era ambígua a relação de Oswald de Andrade com o grupo de jovens acadêmicos da revista *Clima* (1941-1944), como Décio de Almeida Prado, Ruy Coelho, Paulo Emilio, Antonio Candido, evidenciada por uma recíproca “mistura de estima e agressividade” (CANDIDO, 1995, p. 72).³ Isso foi anos mais tarde reafirmado pelo crítico, ponderando que “apesar de nós também estarmos sempre dando bicadas nele, era grande e eu diria quase excepcional no tempo o apreço que manifestávamos por ele e sua obra” (1995, p. 73-74). Uma vez mais, em “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade” (1970), voltou a insistir na relação conflituosa, mas reivindica a visão dianteira do grupo sobre o escritor: “Vistas as coisas com o recuo do tempo, ocorre-me que talvez nenhum outro grupo, na época, se tenha ocupado tanto com a sua obra, quando estava em moda considerá-lo sobretudo um piadista de gênio —, o que de fato era, sem prejuízo de coisa mais sólida (1995, p. 72).

Para o crítico, uma prova desse reconhecimento seria a transcrição na revista *Clima* do “admirável artigo satírico ‘Antologia’”. Cabe notar que no referido texto o escritor explora à exaustão o termo “anta”, como prefixo, sufixo e enfixo, subvertendo usos da língua para tecer sua sátira demolidora. Apesar de não entrar nesses detalhes, Candido informa tratar-se de um texto que “ele [Oswald] publicara em 1927 contra o grupo nacionalista da ‘Anta’ (Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia, Plínio Salgado etc.)” (1995, p. 74). Tudo leva a crer, porém, que naqueles idos de 1940 o gesto agregador não serviu para atenuar as tensões com o grupo. É sabido que Oswald tachou os rapazes de *Clima* de “chato-boys”. Esse apelido pouco lisonjeiro foi impresso pelo escritor ao rebater com prontidão a crítica desferida por Antonio Candido sobre sua obra e sobre a expectativa de seu novo livro, o primeiro volume de *Marco Zero* (*A revolução melancólica*).

Os artigos assinados por Antonio Candido na *Folha da Manhã* são: “Romance e expectativa” (8 ago. 1943a); “Antes do Marco Zero” (15 ago. 1943b); e “Marco Zero” (29 out. 1943c). No primeiro deles Candido escreveu, atizando: “Desde já, é fora de dúvida que o famoso “Marco Zero”, que aí vem, vai decidir as relações do seu autor com a posteridade”⁴ (1943a). E nessa toada seguiu perfilando o artista: “Desde Vinte que ele vem fazendo barulho, provocando movimentos, suscitando definições,

³ Dada a multiplicidade de exemplos extraídos da obra de Antonio Candido, por necessidade desta leitura, no critério padrão exigido para as citações (nome do autor, data e número de página) no corpo do texto, o nome do autor será utilizado uma única vez. No caso específico, para evitar repetições desnecessárias, constarão das demais ocorrências: data de publicação da obra e página a ela correspondente. As informações completas sobre as obras encontram-se em “Referências bibliográficas”.

⁴ Os artigos do rodapé literário, publicados na *Folha da Manhã*, foram cedidos por Antonio Candido à A., em cópia xérox.

lançando epigramas, fazendo piadas – com um dinamismo de grande estilo. Ora, uma vez corridos os anos e acalmado o rodaminho feito pelo sr. Oswald de Andrade, o que sobrar de definitivo na sua obra?” (1943a). Com essas considerações em tom provocador, o crítico optou por uma avaliação mais geral da obra de Oswald, e, diga-se, saindo do prumo de seus escritos, nela manifestou juízos imprecisos e um tanto evasivos como se lê no trecho extraído da primeira investida, “Romance e expectativa”:

A sua ex-“Trilogia do exílio”, atual “Os Condenados”, é claro que não lhe assegura lugar de relevo. Quanto às “Memórias de João Miramar”, confesso francamente que nunca as li, por nunca ter conseguido encontrar essa raridade. O “Serafim Ponte Grande” é um belo livro, não há dúvida. Mas... Talvez estique demais a corda da piada que acaba por não mais ressoar, e compromete o significado do livro. E lhe dá um certo instantaneísmo incompatível com a duração. Por isso é que considero “Marco Zero” como a prova definitiva do trêfego sr. Oswald de Andrade. E já não é sem tempo. (1943a)

No segundo artigo, “Antes do *Marco Zero*”, Antonio Candido avançou, perfilando atitudes do escritor, com temerária ponta de galhofa, embora acenasse com advertências pertinentes contra possíveis equívocos:

[...] no sr. Oswald de Andrade, pois, antes de mais nada, e em atenção aos escoliastas do futuro, é preciso destrinçar o personagem de lenda do artista e do escritor. Que há uma mitologia andradina, não há dúvida. Mitologia um tanto cultivada pelo seu herói e que está acabando por interferir nos julgamentos sobre ele, tornando quase impossível ao crítico contemporâneo considerar objetivamente a produção separada do personagem, que vive gingando atrás e na frente dela, a desperdiçar no farol o seu sarcasmo já meio secular. (1943b)

E mais. Num movimento atenuante, que não apagava rastros do termo “trêfego” aplicado em seu artigo anterior, reforçava a necessidade de cautela e distanciamento crítico, principalmente para os leitores do futuro:

Poucos escritores serão tão deformados pela opinião pública e pela incompreensão de seus confrades. Por culpa dele mesmo, em grande parte, conforme disse. É bom que os historiadores futuros da literatura fiquem sabendo que há, pelo menos, três Oswald de Andrade a serem considerados: o homem de Vinte e Dois, da Antropofagia; o lendário papão do burguês e o escritor. (1943b)

Com sua verve sempre de prontidão, Oswald, não deixou por menos as cutiladas do crítico e, num artigo de jornal de mesmo nome, “Antes do

Marco Zero”, desfiou sua trajetória artística e, com devida razão, afirmou seu papel proeminente no movimento modernista, evidenciando a apreciação lacunar, e por vezes comprometedor de Antonio Candido a respeito de sua obra. Na resposta Oswald escancarou as omissões e rebateu incisivo: “Ele não deu nenhuma atenção no seu balanço, à minha obra poética nem à profecia de meu *Teatro*. Outros darão. Para ele será falho *Serafim Ponte Grande*. Mas outros possuem os códigos úteis à exegese desse *gran-finale* do mundo burguês entre nós” (ANDRADE, 1972, p. 45). E prosseguiu, entre sério e caçoísta, como de hábito, aproveitando os troços de certas afirmações e oferecendo de empréstimo *Memórias sentimentais de João Miramar* (que o crítico atacara, confessando não ter lido). Por certo não perdeu a oportunidade de evocar o apelido que lavrara, estocando: “Antonio Candido e seus chato-boys”. Dois meses depois saiu o último artigo, “Marco Zero”, com mais uma avaliação restritiva do crítico. Desta vez, Oswald não retorquiu.

O revide argumentativo do escritor, direta ou indiretamente, levou Antonio Candido a repensar sua postura piadista inadvertida e a reverter aquela atitude precipitada num exame acurado da obra de Oswald, desta feita dando precedência à objetividade, com seriedade e vigor no domínio de ofício. Com essa viravolta dava demonstração pública de espírito auto-crítico e de envergadura profissional. Assim procedeu na reavaliação feita meses depois em “Estouro e libertação” (1944), texto que foi incluído no primeiro livro do crítico, *Brigada ligeira* (1945). Nessa nova leitura Candido refundiu os artigos, reviu as falhas e aprimorou juízos no intuito de dimensionar com propriedade a produção artística de Oswald e atestar a sua relevância na vida cultural do país. Com respeito à produção ficcional do escritor, seu objetivo, dividiu o conjunto em três etapas: 1ª. *Trilogia do exílio*; 2ª. *Miramar /Serafim*; 3ª. *Marco Zero I*). Esboçou, então, diretrizes críticas que contemplavam a apreensão do fenômeno literário, o contexto cultural e especificidades estéticas da produção ficcional de Oswald (CANDIDO, 1975, p. 30-1).

Anos mais tarde, em “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”, Antonio Candido comentou seus antigos posicionamentos no rodapé literário, dando a seguinte explicação: “Os meus dois primeiros artigos, relidos depois de tanto tempo, são cheios de erros e têm aquela agressividade misturada de condescendência que parece tão oportuna aos vinte e cinco anos” (*Idem*, 1995, p. 69). Com respeito a *Marco Zero*, ponderou: “O autor ajudava o crítico a errar; e este não percebia que o que viesse viria por acréscimo”, concluindo que “a expectativa produziu distorção de juízo” (p. 71). Ao longo dos anos, em diferentes oportunidades, Antonio Candido continuou escrevendo e se posicionando sobre a vida e a obra de Oswald de Andrade, de quem foi, além de polemista e crítico, amigo, compadre e testamentário.

Visto em perspectiva não há como negar a viravolta, com salto qualitativo, nas leituras do crítico sobre a ficção de Oswald, que já em “Estouro e libertação” (1944) daria mostras desse processo de mudança, principalmente na abordagem de *Memórias sentimentais de João Miramar* (que finalmente leu) e na de *Serafim Ponte Grande* (relido com empenho), a seu ver, duas obras-primas representativas do estilo sério-cômico do autor. Nesse novo exame avaliou que, na segunda etapa (como designou),

tudo é diferente, desde a linguagem nua e incisiva, toda concentrada na sátira social, até a despreensão da atitude literária, despreocupada em aformosear a vida. Opõe-se ferozmente à primeira, com um tom másculo de revolta, sátira, demolição, subversão de todos os valores, esboçados nas admiráveis *Memórias sentimentais de João Miramar* e culminando no fragmento de grande livro que é o *Serafim Ponte Grande*. (1992, p. 19)

Naqueles anos de 1940, o reconhecimento apresentado com a devida valoração crítica agradou em cheio o escritor e o levou a uma reaproximação definitiva. De acordo com Candido o encontro se deu entre 1945 e 46, na Livraria Jaraguá. A iniciativa foi de Oswald. Na oportunidade, ele “propunha consolidar a nossa amizade e declarava que dali em diante eu ficava com a liberdade de escrever o que quisesse a respeito de sua obra, que ele não se molestaria nem responderia” (1995, p. 71). Assim ficou para trás a página de mal entendidos, prevalecendo a fina percepção crítica que já se projetava no reconhecimento de estreates como Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, Clarice Lispector, como comprovam seus rodapés jornalísticos. Hoje, percorrendo a vasta produção crítica de Antonio Candido, é possível afirmar com toda segurança que Oswald nela emerge como a figura da literatura brasileira (autor e obra) sobre quem o crítico mais voltou a sua atenção. São ensaios, longas passagens em livros, estudos em coletânea, artigos em jornais, prefácio, entrevistas, palestras, depoimentos. Lido e relido, em seus pontos altos e frágeis, sem fazer concessões.

Suas leituras analítico-interpretativas sobre o artista e sua obra sempre se abrem para um campo não explorado, como exemplifica o conciso “Oswald viajante” (1954), texto depois incluído em *O observador literário* (1959), em que divisa o tema da mobilidade, que intuiu e confirmou por exame detido como um tópico essencial da vida e da produção ficcional do artista, nele considerando “o sentido da viagem como experiência do espírito e do sentimento nacional” (1995, p. 63). Nessa abordagem Antonio Candido põe em movimento sua profícua reflexão concernente às correlações entre o externo e o interno na obra literária. Assim, nesse penetrante sumo exploratório de *Miramar*, observa que “o seu estilo, no que tem de genuíno, é movimento constante, rotação das

palavras sobre elas mesmas; translação à volta da poesia, pela solda entre fantasia e realidade, graças a uma sintaxe admiravelmente livre e construtiva” (1995, p. 63). Anos depois retoma o escritor em “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”, por exame minucioso da produção e da vida do artista. O texto estará na 1ª edição de *Vários escritos* (1970). Outras leituras encorpam o rol de publicações. Três delas incluídas em *Recortes*, a saber: “Os dois Oswalds”, texto em que reconhece no escritor seu lado “espontâneo e intuitivo, mentalmente brilhante, mas pouco ordenado. Por isso nunca procurou domar racionalmente o jogo das contradições” (1993, p. 35). Segue-se “Oswaldo, Oswáld, Ôswald”, em que pretende restabelecer a origem francesa do nome do escritor (extraído de um personagem do romance *Corinne* de Madame de Stäel) e ao mesmo tempo recriminar o equívoco abusado da pronúncia americanizada, disseminada por modismo e por desinformação. Para completar esse conjunto de textos breves, fixados em *Recortes*, temos “O diário de bordo”, uma sensível rememoração, em que evoca a figura de Oswald pelos caminhos de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* (1918), inicialmente motivada pela edição fac-similar (1987) do diário coletivo da *garçonnière*, que Candido filtra em detalhes na sua precisa descrição, registrando “que é verdadeiro prodígio gráfico, reproduzindo exatamente o amarelado do tempo, as manchas, os recortes colados, os rabiscos soltos, a cor das tintas de escrever: roxo, verde, vermelho” (1993, p. 47). Nesse artigo, percorrendo labirintos da memória, também reavivou um encontro entre os dois amigos no bairro onde morava Antonio Candido. Relata, então, que caminhando ao lado de Oswald pela rua, para ajudá-lo a pegar um táxi, foi tomado por um devaneio momentâneo que o transportou para cenários de *Os condenados*: “Foi apenas um segundo, durante o qual senti sem poder explicar que estávamos ambos no mundo da sua narrativa” (1993, p. 49).

No repertório de seus textos sobre Oswald, Antonio Candido confirmou com ênfase o protagonismo do artista na fermentação do movimento modernista, ao mesmo tempo mostrando a relevância de suas experimentações estéticas, procurando delas extrair características inovadoras. Num texto redigido em 1950, por exemplo, intitulado “Literatura e cultura – de 1900 a 1945” (mais tarde publicado no livro *Literatura e sociedade*), o crítico sublinhou o vanguardismo da “prosa telegráfica e sintética” de *Memórias sentimentais de João Miramar* que, para ele, “avança a cada instante rumo à poesia” (1973, p. 123). Em outro texto, como o alentado “Dialética da malandragem”, publicado em *O discurso e a cidade*, Antonio Candido estabelece a linhagem de nossa comicidade irreverente, em que inscreve *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, situando essa obra num quadro de ruptura da ordem burguesa, nela detectando “uma realidade válida para lá, mas também para cá da norma e da lei” (1993, p. 53). Em sua argumentação assevera que essa mobilidade cômica, atrelada à tradição popular, passa por

Gregório de Matos, por Manuel Antônio, “até alcançar no Modernismo as suas expressões máximas, com *Macunaíma* e *Serafim Ponte Grande*” (p. 53). Suas referências não param por aí. Em *Presença da literatura brasileira* (1964) III, por exemplo, no volume dedicado ao Modernismo⁵ condensa reflexões sobre o escritor e sua obra, seguidos de fragmentos extraídos de *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), poemas de *Pau Brasil* (1925) e de *Primeiro Caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade* (1927), além da reprodução do “Manifesto Antropófago” (1928). Seguindo orientações editoriais pré-estabelecidas na estruturação da coletânea, Candido também traçou um esboço biográfico-artístico de Oswald, registrando que ele “foi uma espécie de preparador do Modernismo, sugerindo a ruptura com os velhos padrões, estimulando rebeldias estéticas, agitando o meio no sentido de uma mudança cujos rumos não discernia claramente, embora a sentisse indispensável” (1974, p. 63). Neste resumo, explica: “Na obra propriamente criadora, mostrou a importância das experiências semânticas e o relevo que a palavra adquire, quando manipulada com o duplo apoio da imagem surpreendente e da sintaxe descarnada. Deste modo quebrou as barreiras entre poesia e prosa, para atingir a uma espécie de fonte comum da linguagem artística. Pode-se dizer que a sua importância histórica de renovador e agitador (no mais alto sentido) foi decisiva para a formação da nossa literatura contemporânea” (p. 64).

Nessas explorações de fatura crítica Candido não buscou apagar fragilidades de *Os condenados* (1922), prosa inaugura de Oswald, que tinha sido objeto de crítica no seu já distante rodapé literário. Entre as restrições problematizou o convívio conflitante de passadismo e inovações formais, argumentando: “O estilo é excessivamente elaborado e o esteticismo lembra D’Annunzio e Oscar Wilde, mas já manifesta a técnica sincopada e composição por blocos, o senso da elipse, o dom da anotação rápida e o poder metafórico, base dos seus dois grandes livros modernistas” (p. 63). Nesse complexo processo analítico, imprimem-se marcas da leitura dialética de Antonio Candido, que equaciona sua crítica operando confrontos, identificando campos de tensões, aflorando contradições.

Nessa fecunda exploração da obra de Oswald, pode-se também encontrá-lo em *Introdução à literatura brasileira*. E, uma vez mais, o crítico assegura: “O grande agitador do Modernismo foi Oswald de Andrade (1890-1954), que todavia nunca realizou a fusão dos elementos contraditórios que dividem a sua obra [...]” (1997, p. 73). Nessa prospecção que traz para a roda a contribuição da fase modernista, Antonio Candido centrou parte de seu interesse no “primitivismo” que, no seu entender, “levou Oswald de Andrade a uma interpretação fecunda da cultura

⁵ A coletânea *Presença da literatura brasileira* é assinada por Antonio Candido e José Aderaldo Castello. Apesar dos debates estabelecidos entre os autores, a elaboração do volume I, sobre o período Colonial ficou a cargo de J.A. Castello; o III, dedicado ao Modernismo, foi elaborado por Antonio Candido.

brasileira como assimilação destruidora e recriadora da cultura europeia com vistas a uma civilização desrecalcada e anti-autoritária, cujo marco se encontra no importante ‘Manifesto Antropófago’ (1928)” (p. 73-4) Dando continuidade à sua apreciação sobre o tema, seguindo a linha temporal, Candido registrou que depois da ruptura com o Partido Comunista Oswald “retomou as ideias da Antropofagia com vistas à sua velha luta contra o autoritarismo, expresso na imagem do pai e nos sistemas sociais que a prolongam, contra os quais fez a apologia do matriarcado” (p. 74). Com isso, uma vez mais, o crítico deu guarida à atuação rebelde de Oswald, por um tema que o interessou desde os anos de 1920 e prosseguiu pela vida, como comprova uma nota de Candido encontrada por Vinicius Dantas ao pesquisar escritos de Oswald nos arquivos do IEB (USP). Esse recorte breve, mas muito relevante, tinha sido publicado na revista *Paralelo* em 1947, acompanhando a reprodução de uma entrevista de Oswald concedida a Paulo Mendes Campos, então recém-saída no *Diário Carioca* (cf. 1990, p. 121-32). Seguindo a nota de Antonio Candido, na mencionada revista *Paralelo*, o cerne da Antropofagia oswaldiana seria “o sentimento, por ele comunicado, de que o mais importante é decantar, nos produtos complexos da ‘cultura da servidão’, as partículas inestimáveis de liberdade, ou seja, depurar o movimento revolucionário, indo buscá-lo onde estiver – na sinfonia, na equação ou no gesto – integrá-lo, livre de ganga, no gráfico ascendente que busca a ‘cultura de liberdade’” (2006, p. 172) Com base nesse pensamento inovador de Oswald, o crítico expõe sua interpretação, explicitando que “matriarcado e homem natural não significam para nós categorias históricas ou culturais concretas, mas metáforas ativas, que validam uma aspiração ascendente de humanização. E [prosegue] como julgamos a metáfora uma força criadora, a par do conceito e da ação, consideramos da maior importância, para os novos, o testemunho de Oswald” (p. 172).

O tema da antropofagia voltará, anos mais tarde, no artigo “Uma palavra instável” (1984), nutrindo uma reflexão substantiva (e muito atual) de Antonio Candido sobre significados flutuantes (flexíveis e temerários) do termo “nacionalismo”, historiando e analisando seus usos no curso do século XX. Nessa sondagem o crítico retoma ideias de Oswald de Andrade e conclui que ele “exprimiou brilhantemente na teoria da Antropofagia todo esse movimento, ao sugerir que a nossa maneira de fazer cultura era devorar a europeia, a fim de transformá-la em carne e sangue nossos” (1995, p. 299). Como entendido por ele em 1947, renova a ideia de que para Oswald a “antropofagia tem uma qualidade onívora e não escolhe para devorar: o ato de devorar é que vai expelindo os detritos; o alimento para ele é sempre bom se for certa a maneira de comer” (2006, p. 172). Por esse modo de assimilar, que implica o bom aproveitamento do que foi deglutido, Oswald segue a vertente do “nacionalismo crítico”, em choque com posições ufanistas, ingênuas ou não, assumidas por certos integrantes

do movimento modernista. Sem esquecer esse e outros elementos de contradição, presentes no referido movimento, Antonio Candido ajuíza que “o Modernismo foi um momento crucial no processo de constituição da cultura brasileira, afirmando o particular do país em termos tomados aos países adiantados”. E, junta: “Mais do que ninguém, os modernistas fizeram sentir a verdade segundo a qual só o particular se universaliza [...]” (1995, p. 299). Pelo que se depreende desse conjunto de leituras, o Modernismo brasileiro também foi uma rica fonte de reflexão para Antonio Candido, tanto servindo para a compreensão da arte como do país, procedendo principalmente de diálogos com a obra de Oswald e com a de Mário de Andrade, retendo questionamentos que nutrem uma de suas formulações singulares, a função determinante do “particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita” (1973, p. 112). Essa relação dinâmica, exposta em *Literatura e sociedade*, chamou atenção de críticos latinoamericanos como Ángel Rama e Beatriz Sarlo.

E é na esfera do Modernismo brasileiro que Candido situa a obra revolucionária de Oswald, e a reconhece como um dos prumos do movimento. No campo das ousadias formais, que moldam a experiência estética do artista, tomou como exemplo *Memórias sentimentais de João Miramar*, entendendo que nela “a realidade é trabalhada por meio de recursos poéticos, com apelo à sugestão, à alusão, à metáfora e ao trocadilho” (1984, p. 25). Na sequência imediata, argumenta que “estes processos se aliavam a uma espécie de estética do fragmentário, com espaços brancos na composição tipográfica e na própria sequência do discurso, procurando dividir a realidade em blocos sugestivos, cuja unificação é feita no espírito do leitor, dispensando a rigorosa concatenação lógica” (p. 25). Desse modo Antonio Candido segue desentranhando das audácias formais de *Miramar* uma vasta gama de procedimentos estéticos por meio dos quais, segundo capta, Oswald tece sua leitura do país. A essa altura, não é demais lembrar que certas facetas dessa elaboração analítica remontam a “Estouro e libertação”, como se pode conferir na exposição de Antonio Candido:

Memórias sentimentais de João Miramar, além de ser um dos maiores livros da nossa literatura, é uma tentativa seríssima de estilo e narrativa, ao mesmo tempo que um primeiro esboço de sátira social. A burguesia endinheirada roda pelo mundo o seu vazio, as suas convenções, numa esterilidade apavorante. *Miramar* é um humorista *pince-sans-rire* que (como se diria naquele tempo) procura *kodakar* a vida imperturbavelmente, por meio de uma linguagem sintética e fulgurante, cheia de soldas arrojadas, de uma concisão lapidar. Graças a esta linguagem viva e expressiva, apoiada em elipses e subentendidos, Oswald consegue quase operar uma fusão da prosa com a poesia. (1995, p. 52)

Nesse mesmo artigo de 1944, Antonio Candido também deu visibilidade à irreverência combativa de outra obra da ficção

revolucionária de Oswald, *Serafim Ponte Grande*, que definiu como “antítese da atitude parnasiana”. Assegurou ainda que *Serafim* formava com *Miramar* “a fase da negação” (1995, p. 52) na produção ficcional do artista. Nela também estará presente o tema da viagem, que Candido considerou um ponto nevrálgico na vida e na obra do escritor. Na sua avaliação, a Europa representou para ele uma experiência marcante porque “viajar para ele é não apenas buscar coisas novas, mas purgar as lacunas de sua terra” (p. 62). E, ao compreender que viajar foi para Oswald “um meio de conhecer e sentir o Brasil, transfigurado pela distância” (p. 62), Candido também confere dimensão mais ampla, aprofundada e unitária da notável percepção de Paulo Prado no prefácio de *Pau Brasil* (1925), para quem essa poesia era “o ovo de Colombo”. Assim, na sua visão cirúrgica: “Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto do atelier da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra” (PRADO, 1924, p. 5).

Atento ao tema da “mobilidade”, que concebe atrelado ao da “libertação”, Antonio Candido formula, ainda, uma leitura desbravadora de *Serafim Ponte Grande*. E, em mais uma análise certeira dessa obra de difícil penetração crítica, Candido segue o fluxo rebelde da invenção oswaldiana, afirmando que nela “a crosta da formação burguesa e conformista é varrida pela utopia da viagem permanente e redentora, pela busca da plenitude através da mobilidade” (1995, p. 64). Neste sentido, sublinha a função essencial e o valor estético da “estrutura instável” da obra que, no seu entender, dimensiona “a estética transitiva do viajante”, apresando o mundo por fragmentos. A isso Antonio Candido concebe a agitação libertária como um modo de bombardear a rotina, enfocando por esse viés outro ponto fulcral de *Serafim Ponte Grande* – o capítulo “Os antropófagos”. Nesse episódio a realização da viagem permanente do navio *El Durazno* é entendida como a soma total dos navios que, na obra, “vão saindo da realidade para entrar nos mares do sonho” e, por isso, mesmo *El Durazno*, “navega como um fantasma solto, evitando desembarques na terra firme da tradição” (1995, p. 64). Para o crítico o navio “encarna o mito da liberdade integral pelo movimento incessante, a rejeição de qualquer permanência” (p. 65). No seu entendimento, adentrando camadas profundas de *Serafim Ponte Grande*, essa libertação se dá “sob a forma bocagiana de uma rebelião burlesca dos instintos” (p. 65). Por esse filão Antonio Candido também traz para o repertório de escritos sobre as utopias, já no final da vida do escritor, “em que [Oswald] procura conforto para o nosso tempo, refundindo os ideais da sociedade perfeita, ligados às grandes viagens que inauguram a Idade Moderna” (p. 65). Em “Oswald viajante”, produzido sob o impacto da morte do escritor, o crítico desafoga: “E quando lembramos que está morto, pensamos involuntariamente que partiu para mais uma viagem, buscando novos mundos para a sua fome antropofágica de sonho e liberdade” (p. 66). Os

exemplos servem para dimensionar a interpretação de Antonio Candido segundo a qual a vida de Oswald de Andrade seria tão importante quanto a sua obra. Mas, atento às facilidades, é dele também o alerta de que não se pode perder de vista o horizonte crítico. Assim, avalia que para entender esse “bicho papão do burguês” é preciso separar “o escritor do personagem da lenda”, quase sempre “deformado pela opinião pública”. Como antevisto, confirma-se o que escreveu no distante 1944, “Oswald de Andrade é um problema literário. Imagino, pelas que passa nos contemporâneos, as rasteiras que passará nos críticos do futuro” (p. 41).

Por fim, lembrando seu convívio próximo com o artista, anota-se que partiu de Antonio Candido a ideia (ou intimação) para que Oswald escrevesse suas Memórias. Da insistência resultou o único volume que o artista, já bastante doente, alcançou concluir — *Um homem sem profissão. Sob as ordens de mamãe* — publicado em 1954, mesmo ano de sua morte. Na abertura desse relato Oswald escreveu: “Hoje, feriado, 15 de Agosto, vieram almoçar conosco os casais Antonio Candido e Domingos Carvalho da Silva”. Na sequência, dará crédito ao conselho do amigo, declarando: “Antonio Candido diz que uma literatura só adquire maioria com memórias, cartas e documentos pessoais e me fez jurar que tentarei escrever já este diário confessional./ Pois, se é preciso começar, comecemos pelo começo” (ANDRADE, 1954, p. 23). Assinando a introdução dessa obra, em “Prefácio inútil”, Antonio Candido retomou o tema da mobilidade, afirmando que em *Um homem sem profissão* Oswald realizou uma “viagem interior à busca das raízes do seu ser inquieto e agitado” (CANDIDO, 1995, p. 65). Ainda, para dar conta do universo da obra, retomou uma chave-mestra por ele acionada, via Baudelaire, em “Oswald viajante” — a da lâmpada pueril que faz “o mundo parecer grande” com a fantasia que se retrai na vida adulta pela força inexorável do mundo real. Essa visão da criança, segundo o crítico, é preservada nos poetas, como é o caso [diz ele] de Oswald de Andrade. Nesse texto, escrito sob o impacto da perda do amigo, Antonio Candido nele destacou a “fome antropofágica de sonho e liberdade” (1995, p. 66). Em outra passagem, do mesmo texto, gravou com sensível percepção e conhecimento de causa que “as *Memórias* esclarecem a aventura lírica de Oswald de Andrade, gordo Quixote procurando conformar a realidade ao sonho. Daí a rebeldia dos que não aceitam a ordenação média dos atos pela sociedade, que criou em torno dele, como represália, a aura de maluco atirando contra tudo, contra todos” (ANDRADE, 1954, p. 11).

Os escritos de Antonio Candido sobre Oswald de Andrade são até hoje essenciais para o estudo da vida e da obra do artista, que também se funde na compreensão do nosso Modernismo e na visão crítica abrangente da cultura e da história do Brasil contemporâneo. Além dessa contribuição decisiva, Antonio Candido atuou como um importante difusor do movimento modernista e de seus integrantes. Na década de 1960, por

exemplo, ele foi o primeiro professor a levar para a sala de aula o movimento de 22 e a introduzir no currículo universitário defasado seus autores e obras, alcançando validar e impulsionar devidamente esse campo de estudos. Também reafirmou esse empenho norteando projetos de pesquisa para o estudo do Modernismo e de seus principais autores, como se confere em dissertações e teses de grande parte de seus orientandos.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald de. "Antes do Marco Zero". In: *Ponta de lança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 42-7.

ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

ANDRADE, Oswald de. "Entrevista a Paulo Mendes Campos". In: *Os dentes do dragão* (título atribuído pela org. Maria Eugenia Boaventura). São Paulo: Ed. Globo, 1990, p. 121-32.

CANDIDO, Antonio. *Folha da Manhã*. São Paulo: "Romance e expectativa" (8 ago. 1943); "Antes do Marco Zero" (15 ago. 1943); e "Marco Zero" (29 out. 1943).

CANDIDO, Antonio. "Prefácio inútil". In: ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, p. 9-15.

CANDIDO, Antonio. "Literatura e Cultura – de 1900 a 1945". In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973, p. 109-38.

CANDIDO, Antonio e CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira*. III. Modernismo. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1974.

CANDIDO, Antonio. "Pressupostos". In: *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo / Rio de Janeiro: Edusp; Itatiaia, 1975, p. 30-1.

CANDIDO, Antonio. "Dialética da malandragem". In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993, p. 19-54.

CANDIDO, Antonio. *Introdução à literatura brasileira* (resumo para principiantes). São Paulo: Humanitas, 1997.

CANDIDO, Antonio. "Estouro e libertação" (p. 41-60); "Oswald viajante" (p. 61-6); "Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade" (p. 67-103); "Uma palavra instável" (p. 293-305). In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades: 1995 (3ª ed. revista e aumentada).

CANDIDO, Antonio. "Estouro e libertação". In: *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Ed. Unesp, 1992, p. 17-32.

CANDIDO, Antonio. "Os dois Oswalds" (p. 35-42); "Oswaldo, Oswald, Ôswald" (p. 43-6); "Diário de bordo" (p. 47-9). In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. "Nota da redação". In: CARA, Salete de Almeida e ABDALLA JR., Benjamin (orgs.). *Moderno de nascença: figurações críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006, p. 171-2.

PRADO, Paulo. "Poesia Pau Brasil". In: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. Paris: Sans Pareil, 1925, p. 5-13.

Maria Augusta Fonseca é professora livre-docente sênior do Departamento de Teoria literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. É autora de *Palhaço da burguesia: Serafim Ponte Grande e o universo circense* (1979); *Oswald de Andrade: o homem que come* (1982, 2ª ed.); *Oswald de Andrade: biografia* (2007, 2ª ed.); *Por que ler Oswald de Andrade* (2008); *Por que ler Mario de Andrade* (2013), e organizou, com Roberto Schwarz, *Antonio Candido 100 anos* (2018). Contato: mabfonseca@uol.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2738-9485>

A DUPLA FACE DE UM CRÍTICO: NOTAS SOBRE “O HOMEM DOS AVESSOS”, DE ANTONIO CANDIDO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i30p120-126>

Yudith Rosenbaum¹

RESUMO

A partir do ensaio “O homem dos avessos”, em que Antonio Candido analisa a obra *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, pretendo mostrar o que chamo de dupla navegação do ensaísta no modo de compor a análise. Trata-se de desentranhar do caminho analítico justamente o movimento duplo e ambíguo que Candido surpreende no autor mineiro, qual seja, a oscilação entre os passos enraizados no realismo, herdeiro da vertente crítica dos anos 30, e o voo inventivo e criativo que singulariza escritor e crítico. Selecionando passagens notáveis do ensaio, busco examinar essa dupla flutuação como procedimento crítico analógico à temática estudada por Candido.

ABSTRACT

Taking as a point of departure Antonio Candido's essay "O homem dos avessos", in which the Brazilian literary critic Antonio Candido analyzes the novel Grande sertão: veredas, by Guimarães Rosa, I intend to point out what I would call the "double navigation" in the essayist's analytical strategy. My purpose is to identify in Candido's essay the same double and ambiguous movement that the critic highlighted in the novel, namely, the oscillation between the steps rooted in realism, heir to the social critical approach of the 1930s, and the inventive and creative flight that singles out both the writer and the critic himself. By selecting remarkable passages in the essay, I seek to examine this double fluctuation as a critical procedure analogous to the theme studied by Candido.

PALAVRAS-CHAVE:

Guimarães Rosa;
ensaio;
Realismo;
fantasia.

KEYWORDS

Guimarães Rosa;
essay;
Realism;
fantasy.

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Em primeiro lugar, é preciso esclarecer que não sou especialista na obra de Antonio Candido, ao contrário de muitos estudiosos que participam desse dossiê. Sou uma admiradora e uma leitora de alguns ensaios que se tornaram minha bússola na abordagem de textos específicos, entre eles o que vou comentar hoje, “O homem dos avessos”, sobre *Grande sertão: veredas*.¹ A fala será breve, mas espero trazer o meu depoimento mais como professora cujo ofício se pautou nesse grande crítico literário e, antes de tudo, um extraordinário professor. Que pena não ter tido o privilégio de ser sua aluna ou de ter convivido com ele, como vários participantes desse evento. Mas tenho uma única e inesquecível experiência com a pessoa de Antonio Candido que gostaria de compartilhar antes de comentar o ensaio citado.

Descontente por nunca tê-lo conhecido e invejosa dos que sempre iam visitá-lo — e nunca me levavam — tive finalmente uma oportunidade quando uma colega da UFBA, Mirella Márcia, esteve em São Paulo a caminho da casa dele. Pulei no táxi sem pedir licença e fomos juntas. Isso se deu meses antes do falecimento do professor. Chegando lá a conversa se estendeu por mais de duas horas, ouvindo as histórias incríveis que a memória prodigiosa de Candido guardava de sua infância e adolescência chegando aos dias atuais. Na despedida, e isso me marcou muito, Candido dá uma boa risada e faz o seguinte comentário: “O melhor para o mundo seria mesmo se acabar!” E isso bem antes das últimas eleições... Só fico pensando o que ele diria hoje após o fatídico 28 de outubro de 2019...

Mas vamos ao nosso assunto. O percurso que vou fazer tem como norte a didática de Antonio Candido ao expor ao seu leitor os passos de um caminho analítico. Por isso, começo lembrando um pequeno grande ensaio que Candido publicou em 1985 e que me despertou para o ensino de literatura como nenhum outro até hoje. *Na sala de aula*² é um clássico, ainda vivo e potente para despertar nos alunos, nos docentes e mesmo nos diletantes o prazer do texto, como diria Barthes, e uma estrada segura e aberta para quem deseja penetrar em camadas de significação textual, tendo como guia, sempre generoso com seus seguidores, alguém da estatura de Antonio Candido.

O prefácio já nos dá índices valiosos de seu método de trabalho, que também vamos encontrar no ensaio sobre *Grande sertão: veredas*. Eu me sirvo desses componentes que compõem *Na sala de aula*, ainda que tratem

¹ Utilizo a edição do volume *Tese e antítese*. 3. São Paulo: Companhia Ed. Nacional, 1978. A partir de agora as citações terão apenas o número da página.

² CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. Caderno de análise literária. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017 (9ª ed.).

de seis poemas, pelos pressupostos que iluminam também o ensaio sobre a prosa de Guimarães Rosa. Nas palavras do Autor, lemos as premissas para o trabalho analítico:

Um desses pressupostos é que os significados são complexos e oscilantes. Outro, que o texto é uma espécie de fórmula, onde o autor combina consciente e inconscientemente elementos de vários tipos. Por isso, na medida em que se *estruturam*, isto é, são reelaborados numa síntese própria, esses elementos só podem ser considerados *externos* ou *internos* por facilidade de expressão. Consequentemente, o analista deve utilizar sem preconceitos os dados de que dispõe e forem úteis, a fim de verificar como (para usar palavras antigas) a matéria se torna forma e o significado nasce dos rumos que esta lhe imprimir. (CANDIDO, 2017, p. 9, grifos do autor)

Chamo atenção para algumas palavras, frases e expressões desse prefácio: “significados complexos e oscilantes”, “síntese” de elementos conscientes e inconscientes, externos e internos, uso pelo crítico “sem preconceitos” de todos os dados disponíveis e, por fim, a verificação do modo como a matéria se torna forma e é esta que imprime os vários significados. Em tudo isso, segundo o Autor, está implícito o conceito de “estrutura como correlação sistemática das partes” (*Idem*, p. 9). E ainda “o interesse pelas *tensões* que a oscilação ou oposição criam nas palavras, entre as palavras e na estrutura, frequentemente com estratificação de significados” (p. 10, grifo do autor).

Ora, é exatamente esse olhar crítico, sem preconceitos, que desvenda tensões, oposições e oscilações nos poemas analisados, que busca no conjunto dos detalhes e das partes uma síntese estrutural, ou seja, uma unidade de significados complexos correlacionados, que rege com extrema acuidade o ensaio “O homem dos avessos”.

Publicado inicialmente em 1957, sob o título “O Sertão e o mundo” no n. 8 da Revista *Diálogo*, dedicado a Guimarães Rosa e conhecendo depois várias edições, o ensaio “O Homem dos avessos”, reedita, em sua caminhada analítica, as mesmas linhas de força que o Autor busca acompanhar no romance de Rosa. Haveria, a meu ver, uma dupla navegação desse timoneiro crítico, ao ponto de ser possível estabelecer um paralelo, uma analogia entre o movimento ensaístico propriamente considerado e o que ele dá a ver no texto abordado. É isso que vou tentar mostrar agora.

O Autor começa ressaltando “a absoluta confiança na liberdade de inventar” (p. 121) de Guimarães Rosa. Essa liberdade e essa invenção ganham outros nomes ao longo do texto: “jorro de imaginação criadora”

(p. 121) na linguagem, na composição, no enredo e na psicologia. Ou ainda, elementos que, na opinião do crítico, Rosa deformou, consciente e inconscientemente, a partir de modelos reais, o que de novo acentua o aspecto inventivo, submetendo os dados de observação naturalista (no caso, o sertão mineiro) ao imperativo da ficção. Candido chega a dizer que a invenção superou por “milagre o poderoso lastro da realidade tenazmente observada, que é sua plataforma” (p. 122). A dialética entre matéria e forma, fato e ficção, mundo e fantasia é o leito fundamental por onde o ensaio flui.

Essa díade entre realidade e imaginação se coloca como a linha mestra do ensaio. A citação da p. 122 revela o alcance do que chamei antes de “dupla navegação” do ensaio e de Guimarães Rosa no romance, ou seja, o crítico precisou observar essa dupla face da obra de Rosa a partir de uma visada também ela dupla, que olha não só os significados manifestos do texto, mas os seus rios subterrâneos que respondem a outras motivações menos visíveis. Cito:

A experiência documentária de G. Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico – tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte, – para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo. (CANDIDO, 1978, p. 122)

O primado da fantasia conduz o crítico, inclusive, a notar a força do devaneio na recepção da obra, cuja ressonância se daria na “imaginação e na sensibilidade do leitor”. Como sabemos por outros textos de Candido, o leitor é concebido como um criador ao lado do escritor, continuando a obra em sua capacidade receptiva.

Prossigo acompanhando em “O homem dos avessos” a íntima tensão entre o polo realista e o arroubo fantasista, cerne do romance e do ensaio. Na comparação entre *Grande sertão: veredas* e *Os sertões*, os três elementos estruturais que compõem a analogia principal – a terra, o homem e a luta – são vistos na mesma pendulação das polaridades entre realismo e fantasia. Para o Autor, a atitude euclidiana seria constatar para explicar, enquanto em Rosa seria inventar para sugerir. Ao analisar o modo como a Terra aparece em *Grande sertão: veredas*, Candido mostra que o meio físico é um suporte ao universo inventado. No mapa, os topônimos que somos capazes de identificar, do norte de Minas ao Piauí, diz Candido, parecem se desarticular e fugir e “certos pontos decisivos só parecem existir como invenções” (p. 124).

A flora e a topografia são percebidas, então, na sua função ficcional, obedecendo a necessidades de composição: “o deserto é sobretudo

projeção da alma, e as galas vegetais simbolizam traços afetivos”. Assim é que Candido desvenda o *étimo espiritual* (como diria Leo Spitzer³) que comanda as relações entre acidente físico e realidade geográfica, transformando o rio São Francisco simultaneamente em curso d’água e deus fluvial, eixo do sertão. Simbolicamente os homens transitam entre as margens fasta e nefasta do rio, “tocando as duas metades qualitativas do Sertão, do Mundo, pois Diadorim é uma experiência reversível que une fasto e nefasto, lícito e ilícito, sendo ele próprio duplo na sua condição” (p. 125).

A **reversibilidade** surge como um *modus operandi* da obra em seu jogo infinito de versos e reversos, assim como o próprio ensaio de Candido, que ao desdobrar-se em um dos planos do livro – seja o documental, seja o fabular – pende imediatamente ao seu oposto, buscando equilíbrio e ordenação das polaridades. Há um desejo de unidade, sempre notável, ao lado da intuição de sua constante instabilidade opositiva, o que resulta na figura da **heterolateralidade**, explicada pelo Autor como “a coexistência do real e do fantástico, amalgamados na invenção e, as mais das vezes, dificilmente separáveis” (p. 125). Assim é o Liso do Sussuarão, que passa de um impossível “escampo dos infernos”, quando o bando é chefiado por Zé Bebelo, para uma travessia sem dificuldades sob comando de Riobaldo. A natureza simbólica é desentranhada, portanto, das oscilações do enredo.

Enquanto a análise da dimensão da “Terra” revela a sobredeterminação dos homens na relação com o meio, tudo se inverte no quesito “O homem”, mostrando agora que eles são produzidos pela realidade envolvente. Os pastos sem fechos, o mundo desregrado, o viver sempre muito perigoso engendram os caminhos errantes dos jagunços, entre a falta da lei e a lei própria. Mas, após verificar os “motivos que formam o valentão sertanejo”, ou seja, que o Sertão faz o homem, o crítico é levado a mais uma guinada na apreensão da totalidade, pois, diz ele,

[...] há um homem fantástico a recobrir ou entremear o sertanejo real; há duas humanidades que se comunicam livremente, pois os jagunços são e não são reais. Sobre o fato concreto e verificável da jagunçagem, elabora-se um romance de cavalaria, e a unidade profunda do livro se realiza quando a ação lendária se articula com o espaço mágico. (CANDIDO, 1978, p. 129)

³ Como é sabido, em seu ensaio *Linguística e história Literária* (Madrid: Editorial Grados, 1968), o linguista e mentor da Estilística, Leo Spitzer, trabalha com a concepção de estilo como “desvio”, ou seja, um traço (ou uma rede deles) que singulariza o escritor e revela seu *étimo espiritual*, uma espécie de etimologia comum às particularidades de sua escrita. Spitzer acredita que há uma motivação latente a tais detalhes diferenciados, que levariam à sua raiz psicológica (*étimo espiritual*), que por sua vez conduziria o crítico do traço de estilo (a alma do escritor) ao traço de época (a sociedade que o gestou). Ver a esse respeito o ensaio “Sob o signo de Hermes”, de Adélia Bezerra de Meneses. In: PASSOS, Cleusa Rios P. e ROSENBAUM, Yudith (orgs.). *Interpretações. Crítica literária e psicanálise*. Cotia /SP: Ateliê editorial, 2014, p. 29-44).

Afinal, o que interessa no livro é o mistério, que varia conforme as circunstâncias. Também a análise do pacto se faz sob a égide da coexistência ou heterolateralidade dos ritos iniciatórios, com direito, de um lado, a fenômenos de possessão demoníaca medieval, braço mágico religioso do livro, e de outro a brutalidade sertaneja em sua rude realidade. Ao final, forja-se o paladino do sertão, categoria híbrida que revela o senso unitário que regia Guimarães Rosa, como fez, acrescento eu, ao nomear, em outro texto, o trabalhador da roça como um “enxadachim”. Chamo atenção ao fato de que essa mesma inclinação pela síntese iguala escritor e crítico, ambos movidos pelo perpétuo desdobramento de faces antitéticas na ânsia da unidade.

São muitas as tensões, oposições, oscilações percorridas no ensaio sobre o romance de Rosa, como já anunciara o prefácio de *Na sala de aula*. Em “O Homem dos avessos”, além das figuras da reversibilidade e da heterolateralidade, há que se incluir a ideia de **reciprocidade**, que avança para a **ambiguidade**, procedimento que parece abarcar a todos os demais. Cito a passagem em que essas noções se explicitam através do movimento oscilante do narrador e das personagens femininas:

Essas considerações sobre o poder recíproco da terra e dos homens nos levam à ideia de que há em *Grande sertão*: veredas uma espécie de grande princípio geral de reversibilidade, dando-lhe um caráter fluido e uma misteriosa eficácia [...] A ambiguidade da geografia, que desliza para o espaço lendário; a ambiguidade dos tipos sociais, que participam da Cavalaria e do banditismo; ambiguidade afetiva, que faz o narrador oscilar, não apenas entre o amor sagrado de Otacília e o amor profano da encantadora ‘militriz’ Nhorinhá, mas entre a face permitida e a face interdita do amor, simbolizada na suprema ambiguidade da mulher-homem que é Diadorim; ambiguidade metafísica, que balança Riobaldo entre Deus e o Diabo, entre a realidade e a dúvida do pacto, dando-lhe o caráter de iniciado no mal para chegar ao bem”. (*Idem*, p. 134)

O que reproduzo a seguir sumariza o que venho acompanhando:

Estes diversos planos da ambiguidade compõem um deslizamento entre os polos, uma fusão de contrários, uma dialética extremamente vida, – que nos suspende entre o ser e o não ser para sugerir formas mais ricas de integração do ser. E todos se exprimem na ambiguidade inicial e final do estilo, a grande matriz, que é popular e erudito, arcaico e moderno, claro e obscuro, artificial e espontâneo. (p. 135)

Essa busca pelo “caráter uno, total, do Sertão-enquanto-Mundo” está certamente no cerne da proposta rosiana, em todas as suas narrativas. Mas está também no ofício do crítico, como quis apresentar nesse rápido inventário de trechos do ensaio. Essa mirada de Candido, que surpreende como mote compositivo a duplicidade da mente de Riobaldo entre o mundo da fabulação lendária e o da interpretação racional, termos usados

pelo crítico, revela-se também ela dividida entre o modo realista de apreensão, onde entram os atributos do sociólogo experiente, e a aposta sempre presente na inventividade literária. Ambas as partes se solidarizam pelo espírito, talvez hegeliano, de construir a totalidade, ainda que dela tenhamos apenas um lampejo.

Afinal, diz o crítico no parágrafo que encerra o ensaio, “na literatura, a fantasia nos devolve sempre enriquecidos à realidade do cotidiano, onde se tecem os fios da nossa treva e da nossa luz, no destino que nos cabe” (p. 139).

Ao ter escrito aqui esse brevíssimo comentário, percebo que o resultado não faz mais do que seguir à risca o andamento de uma escrita, talvez autoevidente. Que reste, então, a beleza das passagens retomadas a título de explanação, cuja potência expressiva se atualiza e se renova a cada nova mirada, para deleite de seus leitores.

Referências bibliográficas

CANDIDO, Antonio. “O homem dos avessos”. In: *Tese e Antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978 (3ª ed.), p. 119-29.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. Caderno de análise literária. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017 (9ª ed.).

MENEZES, Adélia Bezerra de. “Sob o signo de Hermes”. In: PASSOS, Cleusa Rios P. e ROSENBAUM, Yudith (orgs.). *Interpretações*. Crítica Literária e Psicanálise. Cotia /SP: Ateliê editorial, 2014, p. 29-44.

SPITZER, Leo. *Linguística e história literária*. Madrid: Ed. Gredos, 1968 (2ª ed.).

Yudith Rosenbaum é professora doutora de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo. É autora, entre outros, dos livros *Manuel Bandeira: Uma poesia da ausência* (2002, 2ª ed.) e *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector* (2006, 2ª ed.). Contato: yudith@uol.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3029-8886>

CATÁSTROFE E SOBREVIVÊNCIA EM *HEART OF DARKNESS*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i30p127-139>

Sandra Guardini Vasconcelos¹

RESUMO

O artigo discute a leitura que Antonio Candido propõe para “The Secret Sharer” e *Lord Jim*, de Joseph Conrad, a partir do que o crítico argumenta serem seus temas mais reveladores (“o isolamento, a ocasião, o homem surpreendido”) e do modo como a figuração do “ser em crise” se projeta na forma do conto e do romance. Sua análise e interpretação fornecem pistas produtivas para ler *Heart of Darkness*, outra obra central do autor britânico de origem polonesa.

ABSTRACT

This article discusses Antonio Candido's reading of Joseph Conrad's "The Secret Sharer" and Lord Jim, based on what the critic argues are their most telling themes ("isolation, the occasion, the surprised man") and on how the configuration of "the human being in a state of crisis" is projected on the form of the short story and the novel. His analysis and interpretation provide productive clues to read Heart of Darkness, another central work by the Polish-British author.

PALAVRAS-CHAVE:

Antonio Candido;
Joseph Conrad;
Impressionismo;
forma literária;
processo histórico.

KEYWORDS

*Antonio Candido;
Joseph Conrad;
Impressionism;
literary form;
historical process.*

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Tendo como versão preliminar o artigo “Exotismo e aventura em Conrad”, publicado no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* em junho de 1957, “Catástrofe e sobrevivência” toma para análise o conto “The Secret Sharer” (1909)¹ e o romance *Lord Jim* (1900) como textos exemplares do conjunto da obra do escritor britânico de origem polonesa pela recorrência, neles, de “alguns dos seus temas mais reveladores: o isolamento, a ocasião, o homem surpreendido, dispostos à volta da preocupação fundamental com o ato, em que para ele [Conrad] se espelha realmente o homem” (CANDIDO, 1971, p. 62). A leitura de Antonio Candido enfeixa vários passos, que compreendem um breve apanhado da recepção crítica (parte I) a que se soma uma apresentação geral dos principais traços característicos da produção conradiana (parte II); um comentário iluminador a respeito das linhas mestras de uma concepção que explora a figura do “ser em crise”, com rebatimento na forma e nas escolhas estilísticas, para dar voz a preocupações de ordem ética e moral (parte III); a presença do duplo e da divisão em “The Secret Sharer” (parte IV); a leitura cerrada de *Lord Jim* (partes V e VI), a qual retoma as questões levantadas anteriormente e as analisa tal como se configuram nesse romance.

Sobressaem, nesse percurso, os movimentos do leitor no sentido da incorporação, evidente a essa altura, de diferentes aportes para dar conta de seu objeto, seja o recurso à crítica temática, a dados biográficos pertinentes, à visão ideológica do escritor, mas sobretudo – e aqui desponta o traço essencial do caminho crítico de Antonio Candido – a precipitação do conteúdo em forma, para o que a técnica narrativa é submetida a um exame atento e minucioso.

Narrativas que tematizam um momento crucial de ampliação dos horizontes do romance, em que se abre espaço para a alteridade da vida colonial, do sofrimento e da exploração coloniais, os dois textos de Joseph Conrad impõem ao escritor a necessidade de encontrar uma nova forma a fim de dar conta de novos tipos de experiência, o que irá implicar a dissolução de uma visão realista da vida cotidiana e a adoção de um modo de representação oblíquo e indireto. À dificuldade de decodificar, ou compreender, a experiência de alteridade corresponderá uma forma que investe no borramento, na obscuridade, na imprecisão, à maneira da arte impressionista, cujos procedimentos Conrad tomará emprestado. Em “The

¹ “The Secret Sharer” foi publicado pela primeira vez em 1910 na *Harper’s Magazine* (em 2 partes) e depois incluído na coletânea de contos *Twixt Land and Sea: Tales* (1912). Em nota bibliográfica, Candido informa que a versão em *Tese e antítese* é texto inédito, cujas ideias centrais haviam sido publicadas no artigo “Aventura e exotismo” no Suplemento Literário d’*O Estado de S. Paulo*, em 1957.

Secret Sharer”, um jovem capitão pela primeira vez no comando de um navio narra seu inesperado e surpreendente encontro noturno com um assassino foragido do *Sephora*, o que o leva inexplicavelmente a agir contra seu dever e a transgredir o código de conduta dos homens do mar. Como explica Albert J. Guerard, trata-se de uma situação que Conrad irá dramatizar inúmeras vezes: “o ato de identificação compassiva com uma figura suspeita ou proscrita, e o subsequente conflito entre lealdade a um indivíduo e lealdade à comunidade” (GUERARD, 1966, p. 24).²

Como usual em Conrad, a condição do narrador – “o único intruso a bordo”, “um tanto desconhecido inclusive de mim mesmo” e “ainda não testado numa posição da mais alta responsabilidade”³ – dá a ver os temas que Antonio Candido depreende como sendo centrais na obra do escritor. O isolamento – a que Candido nomeia “sentimento de ilha” – é sublinhado pela repetição de termos como “*a stranger*” [“um intruso”] e “*my strangeness*” [“minha condição de intruso”] e pelo reconhecimento do narrador de que esperava “chegar a um acordo com aquele navio de que não sabia de nada, tripulado por homens sobre quem sabia muito pouco”. Neófito na posição de comando e exposto a uma experiência extraordinária, o narrador, durante seu turno de vigia, verá “a segurança extrema do mar” e a normalidade serem rompidas pela aparição repentina do “corpo nu de um homem”. Logo que o resgata, o narrador dá-se conta de que “[e]m plena noite, era como se me deparasse com meu próprio reflexo nas profundezas de um espelho imenso e sem luz”. Escondido no camarote do comandante, Leggatt irá narrar como, em meio a uma terrível tempestade e confrontando um capitão pusilânime, havia salvado o *Sephora* de naufrágio. Diante do perigo iminente, o imediato vê testada sua capacidade como homem do mar e lhe cabe tomar uma decisão, embora para isso tenha acabado por matar um dos marinheiros em uma briga porque esse se negara a cooperar:

O mar não estava violento – tinha enlouquecido! É mais ou menos assim que imagino o fim do mundo; e um homem até pode, uma vez, ter a coragem de encarar a calamidade e ir até o fim – mas ser obrigado a enfrentá-la dia após dia – não posso acusar ninguém. Só respondi um pouquinho melhor que o resto. Mas – eu era um dos oficiais daquela carroça de carvão, afinal... (CONRAD, 2015, s. p.)

Esse ato, em um momento de crise, encontra a compreensão do capitão-narrador, cujo estado de tensão psicológica leva-o a quebrar algumas normas da rotina marítima. Um clima de intimidade entre ambos se instaura imediatamente e, a partir desse momento, a subida a bordo

² Minha tradução.

³ CONRAD, Joseph. *O passageiro secreto*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Cosac & Naify, 2015. Disponível online em: lelivros.love/book (s. p.).

desse outro estranho deflagra um processo de identificação que se materializará por meio de imagens duplicadas e especulares. Leggatt, o desconhecido recolhido, será repetidas vezes referido como “meu duplo” pelo narrador, para quem “eu era tanto quanto ele um intruso a bordo”. Com um fraseado variável, mais de três dezenas de alusões a esse espelhamento se espalham pela narrativa – “meu outro eu”, “meu eu secreto”, “meu duplo secreto”, “parceria secreta”, “como uma cópia minha”, “meu segundo eu”, etc. –, estabelecendo uma relação de semelhança, não necessariamente física, mas moral e circunstancial entre os dois homens. Traça-se a partir daí um plano para que Leggatt possa alcançar terra firme e escapar à Justiça.

Ações furtivas, cochichos, ordens insensatas, para perplexidade de seus subordinados, tornam o capitão “suspeito de excentricidades ridículas”, sobretudo quando ordena que o navio costee para “passar o mais perto possível da terra” teoricamente em busca do terral (vento que sopra da terra para o mar), mas em realidade para deixar Leggatt o mais perto possível da costa. O jovem capitão põe em risco o navio a fim de auxiliar seu duplo, o qual, por sua vez, involuntariamente salva a embarcação ao deixar cair na água o chapéu que irá servir de referência para que o capitão-narrador emita o comando para o timoneiro realizar a manobra que irá conduzir o navio ao largo. Antes, quando o comandante do *Sephora* viera a bordo à procura de Leggatt e afirmara que o imediato não era “nem de longe o estilo certo de homem”, o narrador reconhecera nesse juízo uma descrição de si mesmo. A necessidade de confirmar sua autoridade diante de seus homens, somada à determinação de salvar Leggatt, leva o inseguro capitão a correr riscos, apesar dos protestos de sua tripulação:

Então esqueci a partida do intruso secreto, e só me lembrei que também era um intruso total a bordo. Não conhecia aquele navio. Será que passava? Como devia ser manobrado? (*Idem, ib.*)

Submetido à prova, diante da oportunidade ele age contra o bom senso e o código marítimo. Vive o conflito entre a consciência (“era uma questão de consciência passar o mais perto possível da terra”) e a infração da lei, da mesma forma que Leggatt, a bordo do *Sephora*. Ao fim e ao cabo, sua jornada corresponde a uma iniciação, cujo desfecho faz dele um verdadeiro capitão, em pleno domínio do seu ofício e de sua embarcação:

Nada ou ninguém em todo o mundo se interporia agora entre nós dois, lançando uma sombra que fosse em nosso caminho de conhecimento silencioso e afeto sem palavras, a comunhão perfeita entre um homem do mar e seu primeiro comando. (*Idem, ib.*)

À primeira vista um típico relato de aventuras no sudeste asiático, o conto é no fundo um estudo psicológico⁴ sobre a relação de identificação que se estabelece entre o narrador e Leggatt, o homem que ele secretamente resgata. Encena-se aqui o tema do duplo, do homem dividido, já antes explorado por E.T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson e Fiódor Dostoiévski, tema que se torna, em Conrad, “uma metáfora da sociedade e da humanidade”.⁵

Conforme salienta Albert J. Guerard, muitas das histórias de Conrad têm como protagonistas “homens inseguros e moralmente isolados que encontram e se comprometem com homens ainda mais isolados” (GUERARD, 1966, p. 48). Pequeno mundo supostamente a salvo do “dessassossego da terra”, o navio flutuante na imensidão é a ilha onde seus protagonistas se acham apartados e onde mergulham na “região solitária do estresse e do conflito” [“*lonely region of stress and strife*”] (CONRAD, 1979, p. 145). É ainda Guerard quem argumenta que “*The Secret Sharer*” e *Lord Jim* “pertencem aos mesmos mundos ficcional e moral – em seus crimes marginais, identificações compassivas, e apreensões introspectivas” (GUERARD, *op. cit.*, p. 27).

Primeiro grande romance impressionista de Conrad, *Lord Jim* se centra igualmente em um dilema humano, que envolve um jovem com uma promissora carreira no mar, cujo desejo de se tornar herói começa a esboroar quando o navio em que serve sofre uma avaria e principia a fazer água. O senso de dever de Jim o leva a tentar avaliar a extensão do estrago e pôr os passageiros a salvo nos poucos botes disponíveis. Diante de uma tempestade que se aproxima, os oficiais do *Patna* abandonam o navio, entregando os peregrinos muçulmanos que se destinavam a um porto no Mar Vermelho a sua própria sorte. Como resultado de seu temor compreensível mas infundado de uma catástrofe iminente, que parece incapaz de impedir, Jim (segundo capitão) toma a enigmática e repentina decisão de pular no bote do capitão. A embarcação acaba por não afundar, porém, e Jim tem de enfrentar um inquérito, vindo a perder sua certificação por ter transgredido o código dos homens do mar. As consequências daquele ato, em condições de total isolamento moral, irão repercutir no resto da sua vida.

Depois dos quatro primeiros capítulos narrados de modo objetivo, em terceira pessoa, o relato da história de Jim e do incidente do *Patna* será assumido pelo Capitão Charles Marlow que, ao assistir ao inquérito, se interessa por Jim e irá buscar compulsivamente recompor os fatos. Ele passa, assim, a desempenhar o papel de filtro e intérprete da maior parte da narrativa para o leitor. Perante seus ouvintes, ele se pergunta sobre as razões que o haviam motivado a “elucidar os pormenores de um deplorável incidente” (CONRAD, 1982, p. 40) e cogita que “talvez

⁴ O jovem capitão afirma: “Isso não tem nada de conto de aventura”.

⁵ Morton Dauwen Zabel, citado por Antonio Candido (CANDIDO, 1971, nota 5, p. 75).

desejasse inconscientemente encontrar [...] a explicação misericordiosa, a sombra de uma escusa convincente” (p. 40) para as ações de Jim, concluindo que:

Bem vejo agora que eu esperava o impossível, que afrontava o mais obstinado fantasma da imaginação humana, a dúvida inquieta que sobe como um nevoeiro, que rói em segredo como um verme, que é mais enregelante que uma certeza de morte – a dúvida do poder soberano que comporta uma linha fixa de conduta. (p. 40)

Diferentemente do ponto de vista subjetivo de um narrador-protagonista e da narrativa linear de “The Secret Sharer” mas igualmente pondo em cena uma personagem diante da falibilidade e de um ato com consequências psicológicas e morais, *Lord Jim* combina técnicas narrativas tais como o uso do tempo, a justaposição temática (por exemplo, em dois episódios sequenciais), a progressão de efeito e a decifração simbólica à perspectiva de um narrador-testemunha. Trata-se de procedimentos bem mais complexos, postos a serviço de uma narração que elege como temas “a coragem, a vulnerabilidade especial do indivíduo imaginativo, e a relação entre atitudes públicas e privadas” (WATT, 1981, p. 281). Como peças de um quebra-cabeças, Marlow recolhe fontes e uma série de depoimentos por parte de informantes, a fim de sondar “o porquê fundamental” (CONRAD, 1982, p. 44) dos enigmas morais envolvidos na história de Jim e desvendar algo do mundo subjetivo dele.

Narrativa oral que Marlow compartilha com seus ouvintes durante um jantar dez anos após o incidente com o *Patna*, na primeira parte o romance se caracteriza pelo método digressivo e por descontinuidades que resultam do recurso à analepse e à prolepse sutilmente mobilizadas para criar, nas palavras de Ian Watt, “um efeito de densa particularidade impressionista em um fragmentado mas vívido presente” (WATT, *op. cit.*, p. 300) no processo de reconstituição do sentido do ato de Jim. Nos capítulos centrais (de 20 a 35), que constituem a segunda parte, tudo impulsiona a narrativa em direção ao final, agora por meio da progressão de efeito nas cenas protagonizadas por Marlow e Stein, com a aceleração do ritmo, incidentes empolgantes e repletos de perigos, e um cenário (o assentamento de Patusan) ainda mais remoto. Os capítulos finais (de 36 até 45) contêm o relato escrito de Marlow acerca dos derradeiros acontecimentos que culminaram na morte de Jim.

Iludido pelo sonho de um feito heroico – “De seu posto, ele olhava muita vez com o desprezo do homem destinado a brilhar no meio dos perigos, [...]” (CONRAD, 1982, p. 12) –, Jim vive o dilema humano de ter de enfrentar as consequências de um ato irreparável (a traição ao código

de solidariedade)⁶ e a busca de reabilitação, aparentemente possível quando lhe é oferecida uma segunda chance, em Patusan. A figura que emerge dessa experiência, no entanto, permanece envolta na névoa: a recorrência de imagens como bruma, nevoeiro, nebulosidade, véu, que impedem uma visão nítida a respeito da personagem e dos acontecimentos; o modo de construção da narrativa, que põe em cena um narrador-testemunha que precisa juntar as peças do enigma e é o filtro, ou mediação, entre o leitor e Jim; o método impressionista; a incerteza e a provisoriedade que decorrem da “ausência de uma verdade final” (WATT, 1981, p. 330).

De fato, *Lord Jim* aprofunda a visão conradiana do homem fragmentado ao explorar a técnica do estilhaçamento, que se materializa na multiplicação dos pontos de vista, dentre os quais Charles Marlow é apenas uma das vozes – o que põe em xeque a própria versão dos fatos envolvendo Jim que ele nos apresenta –, um complexo jogo temporal que embaralha a ordem do relato, episódios interrompidos ou encaixados, a duplicação Jim-Marlow e Jim-Brierly, todos elementos estruturais da narrativa mobilizados com a finalidade de perscrutar a natureza do mal e os abismos que habitam o mundo e a alma do homem.

“Catástrofe e sobrevivência” é mais um ensaio modelar, no qual os movimentos do crítico abrem possibilidades para a leitura de outra obra central de Conrad, na qual encontraremos uma exposição problemática do encontro desigual e assimétrico entre culturas e entre experiências históricas distintas. O tratamento por Conrad da alteridade radical da vida colonial, da exploração e do sofrimento coloniais resultou na ampliação dos horizontes do romance e na incorporação de novos tipos de experiência a ele. Conrad se empenhou em dar sua própria resposta literária à crise da comunidade, que se aprofundara ainda mais com o avanço do individualismo capitalista, o que tornava o ponto de vista um problema nodal na sua obra. Em *Heart of Darkness* (1899), em vez do estilhaçamento em diversas perspectivas, versões e vozes diferentes, como em *Lord Jim* (1900) e *Nostramo* (1904), a narrativa se organiza em torno da consciência de Marlow. Tanto em um caso como no outro, a técnica do romancista buscava expressar a multiplicidade de impressões que tomam de assalto o homem moderno e mostrar que a realidade não é uma totalidade coerente, mas uma constelação de percepções fugazes e atomizadas. A escolha do impressionismo como seu procedimento estilístico principal implicava, em última instância, uma tentativa de equilibrar dois impulsos divergentes e contraditórios – a fragmentação da vida e o esforço de imobilizá-la, a fim de procurar compreender seu sentido.

⁶ Guerard anota: “[...] quase todo mundo pulou de algum *Patna* e a maioria de nós fomos obrigados a continuar vivendo, desesperada ou silenciosamente empenhados em conciliar o que somos com o que gostaríamos de ser”. (GUERARD, 1966, p. 127)

A viagem de Conrad ao Congo, como capitão de um vapor da *Société Anonyme Belge pour le Commerce du Haut-Congo*, forneceu os materiais para *Heart of Darkness*, o qual se centra na narrativa da expedição de Marlow ao coração do Congo Belga para resgatar o agente Kurtz e levá-lo de volta à Europa. Enquanto todos os argumentos que sustentavam a ideia da expansão colonial são testados, o relato indireto e oblíquo de Marlow sugere a absoluta impossibilidade de entender sua experiência. Adorno nos ensinou que “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2003, p. 55). Assim, Marlow deve narrar, não importa quão labiríntica ou opaca sua narrativa venha a ser. A voz que nos fala de dentro da escuridão não nos permite ver com clareza; tampouco pode explicar inteiramente a natureza de sua aventura no coração das trevas. Não obstante, a fratura entre as alegações dos poderes europeus e as realidades que Marlow descobre na África emerge de seu relato, expondo a crueldade e a violência da missão civilizatória europeia naquela parte do mundo. Os nativos africanos nunca têm voz, em *Heart of Darkness*, e as descrições ou comentários que Marlow faz deles são eivados de preconceito e distorções. No entanto, as consequências terríveis do empreendimento colonial tanto para os colonizadores quanto para os colonizados falam por si mesmas e encontram uma voz na narrativa de Conrad. A consciência histórica de Conrad se reflete na complexa construção de um ponto de vista, na sua percepção da impossibilidade de recriar uma comunidade de destino e no despedaçamento de qualquer ideia de inteireza em um mundo apresentado à consciência como fragmentário e inapreensível. Além disso, sua narrativa parece contestar qualquer ideia ou justificativa de um projeto colonial ilustrado, seja inglês, seja europeu.

A voz incorpórea que nos fala do estuário do rio Tâmis, onde “o mar e o céu fundiam-se sem solda aparente” (CONRAD, 2008, p. 9) é talvez uma das mais emblemáticas materializações dos problemas de que trata Antonio Candido em seu ensaio. Toda e qualquer ancoragem é posta em questão nessa narrativa de um marinheiro errante cuja vida, rotina e subsistência se vinculam ao mar, que é sua casa. Sua viagem ao coração da África lhe proporciona uma experiência pessoal e ética que, apesar de sua tentativa de dar-lhe forma narrativa, ele não pode realmente compartilhar com seus companheiros marujos, por causa da natureza do que viu e testemunhou. O Congo, a única área não reivindicada pelos principais poderes coloniais europeus, e sua exploração pelo Rei Leopoldo II evidenciam a crueldade do avanço colonial e foram escolhidos por Conrad para expor os horrores e as consequências funestas envolvidas na empresa imperial dos colonizadores brancos. A discrepância brutal entre o ideal colonizador (que Conrad abraçava) e a realidade da colonização se encarnam em Kurtz, cujo poder, combinado com a falta de controle eficaz

sobre ele, torna-se um convite declarado para todo tipo de violência e abuso.

Na verdade, *Heart of Darkness* põe em xeque os argumentos que davam sustentação à ideia de expansão colonial. Os homens que tinham “singrado a vazante daquele rio [Tâmisa] rumo aos mistérios de uma terra desconhecida” para ir atrás de seus sonhos, “à caça do ouro ou perseguindo a fama, [...] levando a espada e muitas vezes a tocha”, e para disseminar “a semente de comunidades de nações, os germes de impérios” (CONRAD, 2008, p. 11) acreditavam ser os portadores da luz do saber e da civilização até os confins da terra. *Heart of Darkness* dá a ver, porém, que a civilização não é uma condição normal e estável, mas apenas uma breve interrupção do princípio costumeiro das trevas – “vivemos no fulgor trêmulo do bruxuleio” (*Idem*, p. 13) –, a mesma escuridão com que se confrontaram os primeiros colonizadores romanos na Grã-Bretanha, quando ali aportaram pela primeira vez em tempos muito antigos. A Inglaterra também foi “um fim do mundo, um mar cor de chumbo”, uma selva, com “frio, bruma, tempestades, doença, exílio e morte – a morte à espreita no ar, na água, nas matas” (p. 13). Seja no passado longínquo, ou no seu próprio presente, Marlow se dá conta de que não há orgulho no uso da força bruta, que é apenas “um acidente produzido pela fraqueza” alheia (p. 14).

Somente alguém que olhou para o abismo e enfrentou a tentação pelo contato com Kurtz e suas escolhas, e a deterioração moral que elas implicam, seria capaz de reconhecer como “horror” “o fascínio da abominação” (p. 14) e o sentido pleno do relato de Kurtz a respeito de sua própria experiência. Marlow parece entrever que a racionalidade da ordem capitalista, que pretende justificar a sujeição de outras terras e povos, não oculta seus aspectos mais irracionais e suas consequências fatais para todos. A mesma suspeita do progresso e dos interesses materiais que informará *Nostromo* mais tarde se pode ouvir nas palavras de Marlow, o qual, retrospectivamente, toma consciência das armadilhas contidas em comprometer-se com os projetos de grandeza imperial e de seus falsos pretextos humanistas. Porém, o próprio Marlow é um homem de posições muito mais dúbias e ambíguas do que pode parecer à primeira vista. A distância irônica que Conrad estabelece em relação a ele, a não-confiabilidade característica dos narradores em primeira pessoa, deveriam nos advertir contra tomar as afirmações e conclusões de Marlow pelo seu valor nominal. Seu relato, a bem da verdade, é cravado de inconsistências e discrepâncias e, pode-se sugerir, ainda em outra perspectiva, que a sua foi uma viagem para o coração dos escuros do ser humano.

Como um homem de seu tempo, Marlow exhibe todos os preconceitos dos europeus brancos no seu tratamento dos negros. O discurso do império está entranhado na sua retórica, a qual responde pela imagem degradante que ele desenha dos africanos que encontra durante sua

viagem, e pela linguagem pejorativa que usa para se referir a eles. Embora em *Heart of Darkness* os africanos não sejam escravizados, nem o tráfico negreiro esteja no centro dos interesses materiais em jogo ali, mas sim a exploração do marfim, é ainda o papel da Europa no Atlântico Sul e em sua economia que percorre a narrativa de Marlow sobre sua jornada rio acima. A noite que desce ao final de seu relato e a referência ao “curso de água sereno que leva aos rincões mais distantes da terra” (p. 121) traçam paralelos suficientes entre os dois rios (o Tâmis e o Congo), entre a Europa e a África, e entre o passado e o presente, para nos permitir interpretar simbolicamente os diversos sentidos da escuridão que recai sobre a embarcação *Nellie*. Como sugeriu Albert Guerard, as trevas da selva congoleza, as trevas da colonização belga e as trevas insondáveis no interior de cada ser humano coalescem nas linhas finais do romance de Conrad.

Esses breves apontamentos sobre *Heart of Darkness* possibilitam retomar os aportes de Antonio Candido a fim de reiterar sua efetividade também para a compreensão dessa outra obra do escritor. Ali, se repõem os temas que Candido recorta nos textos que examina em seu ensaio: o isolamento físico e moral de Marlow é notório, em uma experiência cujo sentido não se explicita e que todo o tempo envolve questões éticas caras a Conrad. Seu ilhamento se constata na atipicidade da personagem, como homem do mar, no confronto com as atrocidades perpetradas por aquele que deveria personificar todo o ideal civilizatório europeu. Kurtz, o poeta, o pintor, aquele para cuja criação toda a Europa contribuía, enlouquece, movido pelo desejo de lucro e pela desmedida “na gratificação das suas várias paixões”. Kurtz é aquele que encarna, ao mesmo tempo, o homem íntegro, de sentimentos nobres, e o homem assaltado por impulsos obscuros, que transgride e se desumaniza quando se apresenta a ocasião. O encontro decisivo com Kurtz e, em última instância, com o Mal põe Marlow diante de uma projeção, daquele que também ele poderia vir a ser. Diante da “escolha de pesadelos” (p. 99) – entre a exploração e a violência perpetradas pela Companhia ou a loucura de Kurtz –, isto é, diante do abominável e da selvageria, Marlow contempla o abismo, a um passo do esfacelamento. Trata-se de seres em crise, homens divididos e surpreendidos perante escolhas cujos desdobramentos estão no plano da moral e da ética.

Enganosos são o aspecto ascético que lembra um ídolo e a postura de Buda atribuídos a Marlow, os quais podem induzir-nos a imaginar que ele é portador de ensinamentos e verdades, que sua narrativa irá desvelar. Se é possível dar uma ideia da malignidade, da truculência, da pilhagem, como, entretanto, narrar o horror? Como dar sentido a uma experiência que não cabe em palavras? Nada mais distante aqui da figura do narrador tradicional, o marinheiro comerciante cuja narrativa comporta um saber transmissível (BENJAMIN, 1985). Marlow é o indivíduo isolado a que se

refere Walter Benjamin, cuja rememoração, a bordo da ilha flutuante ancorada no estuário do Tâmis, malogra em iluminar para seus ouvintes algum sentido para a experiência vivida.

Sua narrativa, carregada de tensão dramática, é vazada em linguagem impressionista, marcada pelo jogo entre claro e escuro e recoberta, assim como a paisagem africana, de uma névoa permanente, que tudo encobre. Lançando mão de uma técnica que Ian Watt definiu como “delayed decoding” (decodificação diferida) (WATT, 1981), a narração se alonga, retarda explicações, envolve cenas em denso nevoeiro, joga sombras sobre seus personagens, dilui contornos, apaga referências, quer-se indecifrável. O tratamento descritivo opera por sugestão e faz valer a advertência do Diretor de que Marlow não era como os outros homens do mar, cujos relatos “têm uma simplicidade direta cujo significado total cabe na casca de meia noz”. Marlow, ao contrário, é um narrador atípico:

[...] para ele o significado de um episódio não residia no seu miolo, como um caroço, mas do lado de fora, envolvendo a narrativa que o expõe só como um brilho tênue que provoca um certo ofuscamento, à semelhança de um desses halos de bruma que às vezes se tornam visíveis graças à luz espectral da lua. (CONRAD, 2008, p. 12)

Marlow é simultaneamente sujeito e objeto de sua história. O que diz não é sopesado com lucidez, mas soa aleatório e perplexo, deixando contradições sem resolução e permitindo que elementos menos conscientes venham à tona, na sua tentativa de dar sentido às suas percepções. O método narrativo de Conrad cria uma clivagem entre o narrador e seus ouvintes, a qual expõe a dificuldade de Marlow de contar **toda** a história. A prática impressionista atrasa a ação e Marlow, como consciência central do relato, substitui ações por impressões e reflexão, mesclando análise à narrativa de uma experiência real vivida. A dificuldade crescente de simular verdades “universais” leva Conrad à desintegração dos métodos realistas, predominantes no romance do século XIX. Dissolve-se a visão realista da vida cotidiana, e a representação se torna problemática, oblíqua, indireta.

Enquanto “aventura” e “exotismo” pareceriam ser, à primeira vista, o material que organiza o romance de Conrad, e Antonio Candido chama atenção para a importância desses elementos da arte conradiana, a análise do crítico irá escavar suas camadas subjacentes e o que se oculta por trás do aparente exotismo, do “tratamento descritivo” e da “elaboração impressionista” de suas narrativas. Do breve artigo de 1957 iria resultar, alguns anos depois, uma leitura aguda das questões de conteúdo e forma da produção do escritor.

Na versão desenvolvida em *Tese e antítese*, a “aventura” e o “exotismo”, escolhas lexicais de Antonio Candido para intitular o artigo

para o Suplemento Literário, foram substituídas por “Catástrofe e Sobrevivência”, com o acréscimo de uma epígrafe que reproduz dois versos de Murilo Mendes: “Para a catástrofe, em busca / Da sobrevivência, nascemos”. Publicado em primeira edição no ano de 1964, o livro de Candido teve mais duas edições em 1971 e 1978. Diante dessas datas, a mudança do título do ensaio não parece casual. Tratava-se, sugestiva e indiretamente, de pensar, pelo viés dos textos literários analisados, questões prementes do seu próprio presente histórico, durante os quais as noções de catástrofe e de sobrevivência se tornavam nodais para, no caso da primeira, definir o momento que se vivia, com o golpe de 64, e, da segunda, lançar uma palavra de ordem crucial para os opositores da ditadura. A catástrofe do empreendimento colonial, na obra de Conrad, e as escolhas éticas que ela exigia de todos os envolvidos permitiam, ainda que sugestiva e indiretamente, fornecer elementos para refletir sobre essa outra catástrofe que se abatia sobre os brasileiros naquele momento histórico. Eram também eles homens surpreendidos pelo que Candido denomina a “ocasião”, que viria a exigir deles escolhas de ordem política, mas também moral e ética. O crítico expõe com clareza e objetividade como “concepção e técnica se fundem intimamente” (CANDIDO, 1971, p. 91) nas diversas narrativas que analisa, assim como aponta a necessidade imperiosa e urgente de resistir e sobreviver ao Mal, ao abominável, que se impõe às personagens conradianas, sob pena de perda da integridade e de divisão do ser.

Se a tração crítica desse ensaio é indiscutível, arrisco a sugerir que ele representa ainda, mesmo que de modo discreto à maneira de seu autor, uma intervenção e um posicionamento diante da ocasião, valendo-me de um de seus termos. Tratava-se de dar voz à experiência concreta do crítico em seu presente e de assumir uma posição frente a ele.⁷

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003, p. 55-63. [The Position of the Narrator in the Contemporary Novel. In: *Notes to Literature*. Trans. Shierry Weber Nichol森. New York: Columbia University Press, 1991, v. 1, p. 30-6].
- CANDIDO, Antonio. “Catástrofe e sobrevivência”. *Tese e antítese*. 2ª. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971, p. 59-93.

⁷ Nota de rodapé: quando escolhi tratar desse texto, no mês de agosto de 2018, não imaginei que os dois termos que dão título ao ensaio de Antonio Candido passariam também a descrever nosso presente e exigir de nós, mais uma vez, a capacidade de sobrevivência. Sequer suspeitei da sua assustadora, estarecedora atualidade.

- BENJAMIN, Walter. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 197-221.
- CONRAD, Joseph. *Coração das trevas*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- CONRAD, Joseph. *Lord Jim*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Abril cultural, 1982.
- CONRAD, Joseph. *O passageiro secreto*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.
- CONRAD, Joseph. "Preface". In: *The Nigger of the 'Narcissus'*. New York: W. W. Norton, 1979, p. 145-48.
- CONRAD, Joseph. "The Secret Sharer". In: CHATMAN, Seymour. *Reading Narrative Fiction*. New York: Macmillan, 1993, p. 388-415.
- GUERARD, Albert J. *Conrad the Novelist*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1966.
- WATT, Ian. *Conrad in the Nineteenth Century*. Los Angeles: University of California Press, 1981.
- WATT, Ian. "The Secret Sharer": introduction. *Essays on Conrad*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Sandra Guardini Vasconcelos é professora titular de Literaturas de Língua Inglesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Autora de *Puras Misturas* (1997), *Dez Lições sobre o Romance Inglês do Século XVIII* (2002) e *A Formação do Romance Inglês: ensaios teóricos* (2007), que recebeu o Prêmio Jabuti 2008 na categoria Teoria /Crítica Literária. Participou dos Projetos Temáticos FAPESP "Caminhos do romance no Brasil: séculos XVIII e XIX" (2004-7) e "A circulação transatlântica dos impressos: a globalização da cultura no século XIX" (2011-15); coordenou o projeto "Deslo-camentos, descentramentos: romances sem fronteiras" (AP-R /SPRINT-FAPESP), desenvolvido com pesquisadores da Universidade de Warwick. Atualmente, coordena o Laboratório de Estudos do Romance e o projeto "The Global Novel", com professores da Universidade de Surrey. É curadora do Fundo João Guimarães Rosa (IEB-USP) e pesquisadora 1A do CNPq. Contato: sgtvasco@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7222-5802>

AS ROSAS E O TEMPO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i30p140-152>

Viviana Bosi¹

RESUMO

O artigo se debruça especialmente sobre o ensaio de Antonio Candido, "As rosas e o tempo", em que se destacam análises de poemas nos quais estas flores são imagens centrais. Também se refere ao seu estudo "La figlia che piange", no qual o crítico busca interpretar algumas imagens na poesia de Eliot. Ora simbolizando a juventude e a beleza passageiras, ora a vitalidade amorosa, ora, por fim, a possibilidade de renovação social futura, as rosas e as flores em geral percorrem a poesia em diferentes estações históricas seja através de um tom intensamente lírico, seja, por vezes, na modernidade, através de um lirismo mesclado com inflexões irônicas e críticas.

ABSTRACT

The article focuses especially on Antonio Candido's essay, "Roses and Time," in which analyzes of poems in which these flowers are central images stand out. It also refers to his study "La figlia che piange", in which the critic seeks to interpret some images in Eliot's poetry. Either symbolizing youth and passing beauty, or loving vitality, or even the possibility of future social renewal, roses and flowers in general pass through poetry in different historical seasons, either through an intensely lyrical tone, or, sometimes in modernity, through a lyricism mixed with ironic and critical inflections.

PALAVRAS-CHAVE:

Antonio Candido;
poesia;
rosas;
flores;
modernidade.

KEYWORDS

Antonio Candido;
poetry;
roses;
flowers;
modernity.

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Em seu ensaio “As rosas e o tempo”¹, Antonio Candido aborda, na poesia de várias épocas e lugares, o tema do tempo que corre rumo à velhice e à morte, em contraposição à necessidade de gozar o amor enquanto ainda se é jovem. Nesse artigo, o crítico analisa um número considerável de poemas cujo tema principal gira à volta do convite amoroso: a tentativa de persuadir a mulher a corresponder aos galanteios de seu enamorado, uma vez que logo seu viço juvenil fenecerá. A metáfora central desses poemas é a rosa, equiparada à brevidade da vida em seu auge e esplendor, cuja beleza irá murchar e desfolhar-se sem ter sido colhida.

Uma das qualidades do ensaio de Candido consiste na amplitude de suas leituras poéticas, que lhe permite viajar da Idade Média ao romantismo, especialmente na França (de Villon a Baudelaire), mas também na Inglaterra e no Brasil. Em cada caso, procura especificar a situação cultural e histórica do autor, de forma precisa e breve, para não perder o foco, entre a análise poética e a antropológica. Outro predicado incomparável do crítico é a fineza com que distingue as nuances de cada poeta, particularizando suas características: enquanto um é irônico, outro tende ao caviloso; se um se mostra mais delicado, outro é leviano e cínico, ou até mesmo recai na morbidez evocando a morte como destino inexorável.

Finalmente, o tom da escrita de Candido neste ensaio, bastante peculiar, sugere um ar de brincadeira acerca de certo estereótipo sobre a natureza feminina tal como imaginado por uma suposta natureza masculina. Esta comandaria as idas e vindas do jogo da sedução, em que a mulher se assemelharia a uma espécie da Ariadne segurando o fio que libertaria seu enamorado do labirinto. Mas a mulher tentaria continuamente escapar, por temor de ficar abandonada no rochedo solitário de Naxos.

Em outro ensaio do mesmo livro, “La figlia che piange”² (em italiano, “a moça que chora”), Antonio Candido se debruça sobre uma figura feminina ideada por T.S. Eliot que reaparece em diversos de seus poemas: uma jovem de cabelos molhados segurando uma braçada de flores, como quem houvesse saído de um jardim paradisíaco.

Ao por em relevo essa imagem como central para sua compreensão do poema *The waste land* (1922) assim como de outros poemas de Eliot em

¹ Publicado primeiramente no “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de São Paulo*, em 1956, e recolhido no volume *O observador literário*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1959. Republicado em Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.

² Publicado primeiramente na *Revista Brasileira de Poesia*, II, abril de 1948.

que essa mesma moça retorna, Candido justifica sua escolha a partir do argumento de que a relação com a poesia é uma “aventura pessoal”. Observa que o leitor costuma eleger e recortar em seus poetas preferidos certos tons e motivos que o atraem especialmente. Diz ele: “Todo leitor consciente é um vaso novo, onde os cantos do poeta irão combinar-se de modo especial e quase único, pois o matiz pessoal da emoção poética é irreduzível e intransmissível” (1959, p. 52). Há de haver um leitor, sugere o crítico, que encontrará na recorrência da aparição da estrela Vésper o apelo particular que Manuel Bandeira nele exerce.

Interessa-nos sobretudo essa largueza de vistas, que constitui o melhor antídoto contra quaisquer reduções a um suposto método crítico rígido atribuído a Antonio Candido. Em seus ensaios, a capacidade de evitar todo procedimento formulaico advém dessa conjunção de atenção aguda e entrega intensa com que se debruça sobre o texto literário.

Com isso, ele convida a cultivar, no embate crítico, nossas inclinações particulares, o que, aliás, farei a partir de agora, glosando em livre exercício o seu mote.

Tanto o estudo de Candido “As rosas e o tempo” quanto sua análise da jovem com o ramo de flores em Eliot em “La figlia che piange” fez-me derivar para duas possibilidades interpretativas em relação às tradicionais imagens da rosa e das flores em geral na poesia: uma, próxima da concepção das correspondências líricas, de epifania e alumbramento; outra, refratada pela consciência reflexiva.³

Como paradigma da primeira vertente, volto-me para a leitura do trecho da Divina comédia (no início do séc. XIV) em que Dante se imagina adentrando o Paraíso; lá sobe ao Empíreo, com o corpo leve como “fogo vivo” e a alma exaltada pela presença de Beatriz, a guiá-lo em direção ao alto, cada vez mais iluminado por “luz intelectual, plena de amor” irradiando doce alegria.

Primeiro enceguedo pela luminosidade, depois com olhos bem abertos, o poeta divisa a Rosa Mística, amarela como o sol e o ouro, onde em cada uma das infinitas pétalas assenta-se um eleito, e, dentre eles, sua amada:

[...]
Io levai li occhi; e come da mattina
la parte oriental de l'orizzonte
soverchia quella dove 'l sol declina,

così, quasi di valle andando a monte

³ Publiquei uma primeira versão deste estudo sobre as rosas na poesia, com o título “O motivo da rosa: poesia e mito” em MUTRAN, Munira H. e IZARRA, Laura P.Z. (orgs). *Lectures 2012, 2013*. A partir deste parágrafo, aproveitei uma parte daquele texto, agora revisto.

com li occhi, vidi parte ne lo stremo
vincer di lume tutta l'altra fronte.
[...]

(Canto XXXI, vv. 118-23)

[Ergui o olhar e, como a matutina
parte oriental do céu sobre o horizonte
mais clara é que a outra onde o sol declina

assim como do vale alçando ao monte
o olhar, da Rosa uma extrema porção
vi a luz vencer de toda a outra frente.]

(*Paraíso*. Trad. Italo Mauro, 1998)

A rosa identifica-se com o mundo divino e com o céu, fonte de luz tão potente que chega a ofuscar a visão. “M’illumino/ d’immenso”, exclama Ungaretti em seu breve “Mattina” (*L’allegria*, 1919) numa versão moderna desse hausto cósmico. Estamos próximos da categoria do sublime kantiano, porque a forma extravasa seus limites impelindo o sujeito ao sentimento de totalidade.

(Por sinal, a flor comparece na *Crítica do juízo*, como um dos poucos exemplos do que agrada os sentidos, e, como a poesia, livre de toda função. Já o dissera um século antes Angelus Silesius: “A rosa não tem porquê” ...).

A tradição da flor associada à suprema beleza prossegue modernidade adentro, desde os românticos até, especialmente, os neo-simbolistas. Numa ponta do tempo, para Novalis a flor azul representa a quintessência do real transfigurado pela fantasia criadora. Na outra, Rilke elege a rosa como “objeto inesgotável” porque simboliza a imagem ideal do mundo, de mil pétalas, tal qual um dicionário inumerável. Janice Caiafa, que traduziu seus poemas para a rosa escritos em francês, comenta, no prefácio ao volume por ela organizado, que Rilke buscava a consonância entre o mundo interior e o exterior, almejando harmonizá-los: “o espaço interior da rosa parece... realizar precisamente essa troca com o fora da maneira mais perfeita” (1996, p. 15):

Rose, toi, ô chose par excellence complete
qui se contient infiniment
e qui infiniment se répand, ô tête
d’un corps par trop de douceur absent,
[...]

(“III”, 1926)

[Rosa, tu, oh coisa por excelência completa
infinitamente contida em si

e que se estende infinitamente,]

(Trad. Janice Caiafa, 1996)

Compartilhando dessa esfera de simbolização, em que as pétalas multifoliadas causam a impressão de uma infinidade variável e expansiva, mas toda ela partícipe de uma unidade centralizadora, o poeta Juan Ramón Jiménez transfere a imagem da rosa para a totalidade do amor humano:

*(Todas las rosas son la misma rosa
amor! la única rosa.
Y todo queda contenido en ella,
breve imagen del mundo
amor! la única rosa.)*

(primeira estrofe de “Rosa íntima”, à maneira de epigrafe, 1936)

[Todas as rosas são a mesma rosa,
Amor, a única rosa.
E tudo está contido nela,
Breve imagem do mundo,
Amor! a única rosa]

(Trad. Manuel Bandeira, 1991)

Tempo e espaço são concentrados como um Aleph nesta rosa. Experimenta-se abarcar e congregar tudo o que existe em um símbolo poderoso, que representaria, *in nuce*, o retrato condensado do universo. Cada rosa reproduz sua matriz arquetípica, sucedendo-se uma após outra para afinal resumir-se ao protótipo essencial, que sintetiza o princípio gerador de todas.

Mesmo em um poema fragmentário e experimental como *The waste land* (1922), em que há poucas passagens puramente líricas, T.S. Eliot associa à flor do jacinto uma personagem feminina, a quem confere voz:

[...]
'You gave me hyacinths first a year ago;
They called me the hyacinth girl.'
- Yet when you came back, late, from the hyacinth garden,
Your arms full, and your hair wet, I could not
Speak, and my eyes failed, I was neither
Living nor dead, and I knew nothing,
Looking into the heart of light, the silence.
[...]

(“The burial of the dead”, *The waste land*, 1922)

[Primeiro deste-me jacintos há um ano atrás;
Chamavam-me a donzela dos jacintos - No entanto
Ao voltarmos, tarde, do jardim dos jacintos,

Teus braços cheios, e teu cabelo molhado,
 Não pude falar, meus olhos desfaleceram,
 Eu não estava vivo nem morto e de nada sabia,
 Olhando no cerne da luz, o silêncio.]

(Trad. Antonio Candido, *op.cit.*, 1959, p. 51)

O sujeito lírico vivencia um instante de alumbramento em que a visão da amada, vinculada ao ramo de flores, sobrepuja todos os sentidos. Segundo Candido, são “palavras que simbolizam o aniquilamento do eu na morte provisória do êxtase amoroso” (“La figlia che piange”, 1959, p. 52). Mas, aponta o crítico, na parte inicial de *The waste land* (que se chama “O enterro dos mortos”), o entorno destes versos no poema se inclina antes para o humor e a ironia, para a sátira crítica da civilização mais do que para a atitude lírica, como se esta imagem feminina figurasse um oásis de frescor, a “virtude vivificadora e fecundante” (*Idem*, p. 55), “a força básica na natureza que faz viver as plantas e os animais” (p. 58) em meio ao deserto de uma terra conspurcada pelos cadáveres da Primeira Guerra. Candido investiga em vários poemas de Eliot a dualidade entre “a presença do ideal amoroso” pleno (p. 54) que esta imagem da jovem de cabelos úmidos carregando uma braçada de flores representaria, e a perda da vitalidade, a mutilação espiritual e afetiva que corresponderia àquele momento histórico de grave crise e que o poeta tratará com *secura sardônica* e lamentos. Atribui à donzela dos jacintos, projeção de seu desejo ou de sua lembrança, a qualidade de ser a encarnação da fertilidade, e até mesmo, nas palavras do crítico, a “própria substância da imaginação criadora” (p. 59).

Deslocando-se agora para a direção oposta, rumo ao espinho da contradição e ao Brasil, uma poeta que nos pareceria, a princípio, mais inclinada ao canto de revelação e, no entanto, sente-se recolhida na impossibilidade, é Cecília Meireles. Em seu “Segundo motivo da rosa”, a flor adorada permanece indiferente aos louvores, de modo que a esperança de alcançá-la se distancia. Cito parte de seus conhecidos versos:

Por mais que te celebre, não me escutas,
 embora em forma e nácara te assemelhes
 à concha soante, à musical orelha
 que grava o mar nas íntimas volutas.
 [...]
 Sem terra nem estrelas brilhas, presa
 a meu sonho, insensível à beleza
 que és e não sabes, porque não me escutas...

(*Mar absoluto*, 1945)

A consciência do afastamento entre rosa e poeta não aparta o sujeito lírico do propósito de evocar a flor. Pois o amor ao que seria a figuração

máxima da própria poesia, posto que não correspondido, nem por isso é menosprezado. O bordado sonoro ainda aspira a envolver a rosa, num ritual em que se imita a forma da divindade, suas pétalas rítmicas, na esperança (vã) de suscitar eco. Parece, porém, que esta rosa não habita mais o mundo, porque flutua, imagem incorpórea, “sem terra nem estrelas”, provavelmente apenas no sonho de sua cantora. A rosa tornou-se inatingível.

Nessa transição, no lusco-fusco de um neo-simbolismo já moderno, arribamos à outra margem da poesia. Não mais “ingênuo” (no sentido schilleriano⁴), rejeita parcialmente sensações de enlevo e fusão. Considera sedutor e perigoso o canto das sereias em que poderia recair. Pois ao atrair o ouvinte para a correspondência harmônica com o mundo, que ritmo e imagética poderiam insinuar, a música hipnótica do poema propiciaria uma diluição do sujeito naquele sentimento oceânico descrito por Freud como regressivo, porque anterior ao desgalhamento do indivíduo.

Na poesia da “nova austeridade”, como a batizou Michael Hamburger, o descascar lúcido da realidade será a condição necessária para libertar-se de miragens transfiguradoras, preferindo-se o prosaico e o literal.

Tal vertente sustentará muitas vezes a negação e a dúvida. A adesão ao chão cotidiano será enfrentada com a dignidade melancólica dos que recusam qualquer ilusão. Desvendar a fachada do real, agora mistificado pela alienação, constitui o alvo destes poetas antilíricos. Difícil rastrear suas origens, germinando desde o início da modernidade, em meio tanto a amor quanto a humor. Exemplares nesse sentido, os objetivistas norte-americanos, como Wallace Stevens no extraordinário “O sol”, que tanto rejeita a simbolização metafórica quanto, verdade seja dita, permite sua entrada subreptícia pela porta secreta do poema. Preferem, sem dúvida, a pedagogia da metonímia, mais cautelosa, ou a “educação pela pedra”, como adverte João Cabral.

Na poesia brasileira, o ataque mais agressivo contra a flor como figuração idealizadora, partirá justamente dele, na “Antiode”:

Poesia, te escrevia:
 flor! Conhecendo
 que és fezes. Fezes
 como qualquer,
 [...]

Avesso ao lirismo celebratório, Cabral se propõe a expurgar a sujeira *kitsch* com que a flor fora adornada e sublimada, através da pesquisa de

⁴ Enquanto o poeta ingênuo cantava em harmonia com a natureza, o poeta sentimental (ou reflexivo) está dela separado, vivendo em conflito com os limites da realidade e suspirando pelo Ideal perdido ou inalcançado. Por isso, tende a ser satírico ou elegíaco, pondera Friedrich Schiller em *Poesia ingênuo e sentimental* (1795-6), trad. Márcio Suzuki, 1991.

suas “intestinações”. Se a flor estivera outrora associada à noite, aos sonhos... enfim, ao mundo de êxtases lânguidos da alma defunta, ao realizar tal limpeza, desbastando-a até alcançar o máximo de concretude, ele a purifica do peso de todo ornamento, atingindo assim uma forma de esclarecimento:

[...]
 Flor é a palavra
 flor, verso inscrito
 no verso, como as
 manhãs no tempo.

Flor é o salto
 da ave para o vôo;
 o salto fora do sono
 quando seu tecido

se rompe, é uma explosão
 posta a funcionar,
 como uma máquina,
 uma jarra de flores.

(*Psicologia da composição*, 1947)

O poeta reitera que flor é flor (“a rose is a rose is a rose”, declarava Gertrude Stein...), intensificando-a ao máximo e depurando-a até o grau de levitação, quando o objeto perde quase todo o peso e se transfigura em palavra geradora...

Aspiramos, talvez, o rastro do perfume evolado desde Mallarmé, na “Crise de vers” (1896), quando as flores se desmaterializaram, na ausência de todo buquê, “em seu quase desaparecimento vibratório”?

Em Cabral parece haver algo mais incisivo, como uma afirmação bem clara, à primeira vista, de um impulso para a abstração, que explode e purga, para então dar a ver com o máximo de limpidez essa flor-palavra gerada pelo poema, que vai readquirindo um tipo de raiz concreta.

Algo peculiar ocorre com Drummond, o poeta do finito e da matéria. Pois se em sua poesia eventualmente irrompem flores, como reconhecemos em vários versos de *A rosa do povo* (1945), elas despontam esverdinhadas, raquíticas, seja no “Áporo”, em que uma orquídea brota, contra toda expectativa, do fundo da terra dura, seja n’ “A flor e a náusea”, em que a flor é feia e desbotada, forma insegura que fura o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio – desfecho imprevisto de uma situação no limite da desesperança. Num momento nostálgico o sujeito lírico afinal recomenda: “Aproveitem. A última rosa/ Desfolha-se” (“Anúncio da rosa”).

Na realidade, desde Baudelaire, áugure dos nossos tempos, as flores são o mais das vezes maldivas, rebeldes, e germinam com dificuldade no

solo histórico adverso. No entanto, o poeta aposta em seu crescimento, como projeção de suas quimeras. Em versos famosos:

[...]
 Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
 Trouveront dans le sol lavé comme une grève
 Le mystique aliment qui ferait leur vigueur?
 [...]
 (“L’ennemi”, *Les fleurs du mal*, 1857)

[Será que as flores novas que meu sonho espraia
 Vão encontrar num chão lavado como praia
 O místico alimento desse seu vigor?]

(“O inimigo”, trad. Julio Castañon Guimarães, 2019)

O inimigo referido no título é o tempo atroz, em especial o tempo mecânico do relógio que subjuga homens e mulheres obrigando-os ao ritmo estúpido do trabalho maquinal, que vai devorando os dias, brutalizando a vida. Na areia estéril da modernidade, o poeta tentará absorver a vivência do choque e então transplantar o poema para camadas históricas mais fecundas, onde buscará seiva nutritiva para a flor que vem cultivando em seus versos.

Assim, esta flor estranha acaba por renascer como construção elegíaco-utópica em poetas os mais diferentes, que as concebem desabrochando através de seus esforços para as gerações futuras.

Imantados, voltamos a Drummond e nele reencontramos uma variante enxertada da flor de Baudelaire – aquela que nasce na terra árida, adubada por alentos, oscilando entre vida e morte:

[...]
 A rosa do povo despetala-se,
 ou ainda conserva o pudor da alva?
 É um anúncio, um chamado, uma esperança embora frágil,
 [pranto infantil no berço?
 Talvez apenas um ai de serestas, quem sabe,
 Mas há um ouvido fino que escuta, um peito de artista que incha,
 e uma rosa se abre, um segredo comunica-se, o poeta anunciou,
 o poeta, nas trevas, anunciou.
 [...]

(“Mário de Andrade desce aos infernos”, *A rosa do povo*, 1945)

Trata-se de canto fúnebre em homenagem ao amigo morto. Alude, provavelmente, às pesquisas pioneiras sobre música popular do turista aprendiz. Mas também se refere, sem dúvida, ao arraigado compromisso de Mário de Andrade com a renovação na cultura do país. Entretanto, manifesta-se a oscilação dubitativa de Drummond – a “inquietação” e a

[...]
o sumo se espremeu para fazer um vinho
ou foi sangue, talvez, que se armou em coágulo.

E o tempo que levou uma rosa indecisa
a tirar sua cor dessas chamas extintas
era o tempo mais justo. Era tempo de terra.
[...]

(“Campo de flores”, *Claro enigma*, 1951)

Por fim, no imaginário associado à flor das flores, destacam-se variações entre duas atitudes principais, entre diversas gradações de tom.

De um lado, uma postura de louvor ao símbolo da beleza, a rosa figurando, nesta chave, a musa inspiradora (que pode ser uma mulher, no caso dos poemas de sedução), equiparada ao ápice breve da juventude que o amor deveria colher para realizar a vida em plenitude. Segundo Candido, em seu estudo dessa tópica em “As rosas e o tempo”, trata-se de “criar a Eternidade devorando o instante fugidio” (1959, p. 46).

De outro lado, na modernidade, essas associações, já exauridas, podem sofrer uma inflexão. Uma desconfiança em relação ao elevado e etéreo se instala, preferindo-se a flor que medra ao rés do chão ou é elaborada graças ao empenho reflexivo. Ainda segundo Candido, referindo-se ao Drummond da *Rosa do povo*, essa flor modesta que desabrocha no asfalto poderia corresponder à “função redentora da poesia”. Reproduzo um trecho de seu comentário sobre “A flor e a náusea”:

O ideal surge como força de redenção e, sob a forma tradicional de uma flor, rompe as camadas que aprisionam. Apesar da distorção do ser, dos obstáculos do mundo, da incomunicabilidade, a poesia se arremessa para a frente numa conquista, confundida na mesma metáfora que a revolução.

(CANDIDO, “Inquietudes na poesia de Drummond”, 1967, p. 78)

Embora tais flores muitas vezes só se revelem ao olhar fatigado, no tempo de madureza — “sete rosas mais tarde”... — quando a ironia cética talvez já impeça as grandes esperanças,

[...]
Onde não há jardim, as flores nascem de um
segredo investimento em formas improváveis.

(DRUMMOND, “Campo de flores”)

Assim também é o mistério de uma vida e de uma obra, como a de Antonio Candido, socialista, cujo trabalho inspira o cultivo de uma *práxis* que contribui para a *poiesis*, no seu sentido radical de criação da rosa futura.

Referências bibliográficas

- ALIGHIERI, Dante. *Paraíso*. Trad. Italo E. Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *A rosa do povo*. In: IDEM. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Claro Enigma*. In: IDEM. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- BANDEIRA, Manuel. "Poemas traduzidos". In: *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991 (19ª ed.).
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. e org. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das letras, 2019.
- BOSI, Viviana. "O motivo da rosa: poesia e mito". In: MUTRAN, Munira H. e IZARRA, Laura P.Z. (orgs). *Lectures 2012*. São Paulo: Cátedra de estudos irlandeses; Universidade de São Paulo, 2013.
- CANDIDO, Antonio. "As rosas e o tempo"; "La figlia che piange". In: *O observador literário*. São Paulo: Conselho estadual de cultura, Comissão de literatura, 1959. Republicado em: Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.
- CANDIDO, Antonio. "Inquietudes na poesia de Drummond. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004 (4ª ed.).
- ELIOT, Thomas S. "The waste land". In: *The complete poems and plays*. Londres: Faber and Faber, 1969.
- GULLAR, Ferreira. *Na vertigem do dia*. In: IDEM. *Poesia completa, teatro e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- JIMENEZ, Juan Ramón. "La estación total", *Poesía*. Havana, Cuba: Editorial Arte y literatura, 1985 (2ª ed.).
- MEIRELES, Cecília. *Mar absoluto*. In: IDEM. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- RILKE, Rainer M. *As rosas*. Trad. e pref. Janice Caiafa. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1996.
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

Viviana Bosi é professora livre-docente do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. Escreveu o livro *John Ashbery, um módulo para o vento* (1999). Encontra-se no prelo seu livro sobre poesia brasileira a partir dos anos 1960 que vai se chamar *Poesia em risco. Itinerários para aportar nos anos 1970 e além*. Organizou o livro *Antigos e soltos* (2008), com textos na maior parte inéditos de Ana Cristina Cesar. Editou, junto a dois colegas, o livro *Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar* (2015). Organizou, junto a Renan Nuernberger, o livro *Neste instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970* (2018). Contato: vivanab@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0217-494X>

O ERRO E O MÉTODO PROUSTIANO*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i30p153-162>

Alexandre Bebiano de Almeida¹

RESUMO

Este artigo tem como objetivo discutir o erro no romance de Marcel Proust. O que configura um erro em um romance como *Em busca do tempo perdido*? Talvez se possa dizer que o acerto é o que respeita ali o jogo retórico da ficção, ao passo que o erro é o que revela aspectos falhos desse jogo. Veremos, contudo, que os virtuais erros encontrados no romance não desmerecem sua construção, mas antes salientam seu caráter composto e, mais do que isso, inacabado.

ABSTRACT

This article aims to discuss the mistake in Proust's composition. What would configure a mistake here? It could be answered that the right would be the respect to the rhetorical of fiction, while the mistake would be what would reveal the lie of this rhetorical game. But we will see that the writer's virtual mistake in the novel doesn't disqualify this composition, or else he points out its compound form.

PALAVRAS-CHAVE:

Marcel Proust;
Em busca do tempo perdido;
composição;
erro.

KEYWORDS

Marcel Proust;
In search of lost time;
composition;
mistake.

* Uma primeira versão deste artigo foi publicada n' *A Revista Percurso*, n. 42, ano XXII, junho de 2009, p. 83-8.

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

1 ● “No mundo de Proust”

Em uma crônica intitulada “No mundo de Proust”, o poeta Manuel Bandeira chama a atenção para uma ambiguidade no romance *Em busca do tempo perdido*¹, com o intuito de descobrir um “princípio de lógica criadora” (BANDEIRA, 2006, p. 235). A crônica lembra que o narrador repete a si mesmo, atribuindo a duas personagens uma mesma associação, como se não se importasse com uma caracterização original para elas. Com efeito, o narrador afirma a certa altura d'*O Tempo redescoberto* que o marquês de Saint-Loup tinha se tornado “mais esbelto e rápido”, porque “tinha o hábito de frequentar certos lugares de má-fama, onde não gostava que o vissem entrar nem sair”; ali sovertia-se sorrateiramente “para oferecer aos olhares maldosos dos hipotéticos passantes o menos de superfície possível”.² Ora, essa mesma descrição aparece n'*A Fugitiva*, mas a propósito de outra personagem, Legrandin.³ Trata-se de uma repetição inadvertida, um erro na fatura do romance, que o cronista assim justifica: “Proust não reviu as provas tipográficas da sua obra a partir de *La Prisonnière*. Se o tivesse feito, haveria certamente de notar a repetição e tê-la-ia suprimido. Mas, para nós, essa inadvertência foi preciosa, por ilustrar a técnica do romancista” (BANDEIRA, *op. cit.*, p. 234). Para o cronista, o escritor francês não é um desses escritores apaixonados por minúcias, pois, conclui, “a verdade é que os detalhes só lhe interessavam como elementos para a indução das grandes leis” (p. 234).

A crônica ressalta um dos princípios que compõem o romance de Proust: a busca das leis que constroem nossa realidade. E a julgar por Bandeira, essa busca pode mesmo justificar certos erros que surgem na escrita do romance. É de notar que a afirmação encontra eco na própria *Recherche*, quando o narrador comenta a primeira leitura de suas obras:

Ninguém entendeu nada. Até os que aprovavam a percepção das verdades que tencionava gravar depois no templo felicitarame por as haver descoberto ao “microscópio”, quando, ao contrário, eu me servira de um telescópio para distinguir coisas efetivamente muito pequenas, mas porque situadas a longas

¹ A partir de agora, o romance de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, composto de sete volumes, será chamado simplesmente de *Recherche*.

² PROUST, Marcel. *O Tempo Redescoberto – Em busca do tempo perdido*. São Paulo: Globo, 2001 (14ª ed.), p. 12, trad. modificada. Para esta e demais modificações, a seguinte edição francesa foi consultada: *Le Temps retrouvé*, édition du texte par Bernard Brun. Paris: Flammarion, 1986, p. 60-1.

³ PROUST, Marcel. *A Fugitiva – Em busca do tempo perdido*. São Paulo: Globo, 1992 (9ª ed.), p. 231; *Albertine disparue*, édition du texte par Jean Milly, Paris, Flammarion, 2003, p. 330.

distâncias, cada uma num mundo. Procurara as grandes leis, e tachavam-me de rebuscador de pormenores. (PROUST, 2001, p. 286 e 1986, p. 455)

Para nós, contudo, pode ficar um problema: o que é um *erro* numa criação ficcional? Cabe salientar que Bandeira tem o cuidado de salientar que a repetição não seria propriamente um erro, mas antes uma *inadvertência*. De fato, de que maneira distinguir o que é erro do que é acerto numa composição onde tudo é regido, em última análise, pela fantasia? Poder-se-ia replicar que o acerto é o que obedece ao jogo ficcional, enquanto o erro é o que trai a mentira desse jogo: os aspectos dissimulados ou construídos da fatura ficcional. Seja como for, é preciso reconhecer que, a julgar pela perspectiva do tradutor brasileiro, os virtuais erros de Proust não desmerecem em nada seu romance; pelo contrário, esses erros vêm salientar o caráter construído e mesmo inacabado da obra. Nesse sentido, a crônica de Bandeira tem o mérito de atentar para um aspecto original do universo proustiano. De fato, a repetição no momento de descrever as duas personagens representa um traço importante desse universo, porque atesta que mesmo a inadvertência, o erro ou o esboço possuem aqui direito de cidadania. De fato, se estamos interessados nas leis que constroem nossa realidade, por que não valorizar os lapsos como momentos em que essas leis também se fazem presentes?

Essa ideia da crônica de Bandeira de que a *Recherche* se debruça sobre os pormenores, apenas para tentar encontrar neles uma lei mais geral e de que esta busca caracteriza um dos princípios da lógica criadora proustiana — essa ideia foi desenvolvida por Antonio Candido no ensaio que leva o título de “Realismo (via Marcel Proust)” (CANDIDO, 1993, p. 123-9). O crítico comenta aqui o uso do pastiche n’*O Tempo redescoberto*, especialmente a transcrição de um trecho inédito do diário dos irmãos Goncourt. Trata-se de uma imitação ficcional; Proust parodia o estilo dos autores naturalistas para mostrar o uso exagerado dos pormenores, o apego extremo às descrições, o que acaba por ressaltar, como um contra-exemplo, o próprio estilo de Proust. De acordo com Candido, a verdade é que, por detrás da trama e da descrição na *Recherche*, vamos encontrar sempre uma razão oculta: a aparente camada superficial da realidade, o uso dos detalhes, remete a um princípio integrador, uma visão unificadora. Candido afirma: “o detalhe em si não interessa. Interessa como estímulo para procurar a sua afinidade com outros, por meio da analogia. Daí a importância da metáfora, mais que da descrição, porque ela mostra as analogias e vincula uma variedade de pormenores. A ligação destes em nível fundo configura o significado real” (*Idem*, p. 127).⁴ Assim, à maneira um pouco da crônica de Bandeira, o crítico conclui seu ensaio citando trechos da *Recherche* em que o barão de Guermantes, o marquês de Saint-Loup e

⁴ Grifos nossos.

outros cidadãos de Sodoma podem se confundir num só modelo: “o barão, o pintor, o ator são manifestações de um padrão” (p. 128).

2. A composição artística e seus limites

Seguindo o exemplo de Bandeira e de Candido, gostaria de chamar a atenção para alguns erros aparentes que encontramos na composição do romance de Proust. Como compreender certos equívocos que podemos encontrar na *Recherche*? Trata-se de atos *falhos* do narrador? Ou *erros* que foram cometidos voluntariamente pelo narrador-escritor para embaralhar de vez as distinções que moldam o gênero romanesco e, no limite, toda criação ficcional? Proust é um autor hábil e astucioso, lúcido e lúdico como escritor. Pode-se dizer que brinca e ensaia livremente no interior da criação literária, ao mesmo tempo que ironiza essa tremenda liberdade de criação, o que conduz a um impasse: o da crítica — da falsidade da literatura — no interior da criação literária. É o próprio narrador que desvia nossa atenção da narrativa para questões sobre o estatuto da representação literária: como as obras de arte podem ser mais reais que a própria realidade? É o que ele se pergunta para atacar a criação artística com uma carga racionalista, que evoca os juízos platônicos sobre a inutilidade da ficção: “Se a arte é apenas isso [o produto de um labor industrioso], ela não é então mais real do que a vida, e não havia motivo para eu lamentar não ser um artista”.⁵

Desconfiando da arte, o narrador parece se inclinar para o desordenado, como se não se importasse com a coerência de sua obra. É possível lembrar, nesse sentido, o final do segundo capítulo do primeiro volume, onde encontramos um Swann determinado a se separar de sua amante, Odette de Crécý. No capítulo seguinte, que descreve acontecimentos ocorridos mais de uma década depois, para nossa surpresa e sem nenhuma explicação do narrador, descobrimos que há muito Swann está casado e que a senhorita de Crécý se chama agora senhora Swann. Tendo em vista as regras de verossimilhança que esperamos de um romance, como compreender o casamento de Charles Swann com Odette? Nessa mesma linha, é possível citar trechos em que o narrador, como que rompendo o caráter ficcional de sua obra, introduz um fato real no interior de sua narrativa:

Neste livro, onde não há um fato que não seja fictício nem uma personagem real, onde tudo foi inventado por mim segundo as necessidades de minha demonstração, devo dizer em louvor de minha terra que somente os parentes milionários de Françoise, renunciando à aposentadoria para ajudar a sobrinha desampa-

⁵ PROUST, Marcel. *A Prisioneira — Em busca do tempo perdido*. São Paulo: Globo, 2002 (13ª ed.), p. 150, trad. modificada. Para esta e demais modificações, a seguinte edição francesa foi consultada: *Idem. La Prisonnière*, édition du texte par Jean Milly, revue et mise à jour. Paris: Flammarion, 1984 (3ª ed.), p. 259.

rada, só eles são pessoas verdadeiras, só eles existem. E persuadido de não ofender a modéstia deles pela razão que eles nunca lerão este livro, é com prazer infantil e uma profunda emoção que, não podendo citar os nomes de tantos outros que se comportaram da mesma maneira para salvar a França, registro aqui o nome verdadeiro deles: eles se chamam (...) Larivière. (PROUST, 2001, p. 128 e 1986, p. 232)

De que maneira compreender essa passagem? Como interpretar essa digressão em que o narrador nega o estatuto ficcional de sua obra, com o intuito de declarar uma verdade sobre a gente pobre de seu país? Um rasgo de sinceridade na composição do romance? Note-se que não se trata de um trecho que vem reforçar o teor realista da ficção, à maneira de um prefácio que atesta o caráter autêntico da obra ficcional que vamos ler. Na verdade, o fragmento desmente os aspectos realistas do romance, estabelecendo aí um verdadeiro furo: diz Proust, “devo dizer que aqui somente os parentes milionários de Françoise são pessoas verdadeiras, só eles existem” (2001, p. 128). Dessa declaração do narrador-escritor surge, em todo caso, um problema: quem seria a verdadeira Françoise? A senhora Céleste Albaret, a governanta do senhor Marcel Proust que conviveu com ele até sua morte? Mas se sabemos hoje que ela é apenas mais um dos modelos que estão na origem da personagem de Françoise!

3. A personagem morre

A propósito do tema — os modelos reais que estão na base das personagens proustianas —, gostaria de lembrar um dos trechos mais famosos do romance: a morte da personagem que inicia o protagonista no mundo das artes. A passagem é um dos momentos fortes da obra, um dos momentos em que a narração se esquece de si mesma e torna-se uma apóstrofe lançada diretamente à personagem.

E todavia, caro Charles Swann, que conheci quando eu era ainda tão moço e tu já estavas tão perto do túmulo, foi porque aquele que decerto consideravas então um bobinho fez de ti o herói de um dos seus romances, que se está voltando a falar de tua pessoa e que talvez sobrevivias. Se a propósito do quadro de Tissot que representa a sacada do clube da rua Royale onde apareces entre Galliffet, Edmond Polignac e Saint-Maurice, falam tanto de ti, é porque sabem que há algumas de tuas feições na personagem de Swann. (PROUST, 2002, p. 188 e 1984, p. 299)

A digressão interrompe a narrativa para se dirigir à personagem: *caro Charles Swann*, como se essa personagem existisse de fato e pudesse ouvir o narrador — ou o autor? Note-se que a passagem é uma daquelas que perfuram o estatuto ficcional do romance, com o propósito de atingir a realidade do leitor e do autor. Assim é que no quadro pintado por James

Tissot, que existe de fato, podemos encontrar ao lado daquelas personagens citadas, não a personagem de Charles Swann, mas o Charles Haas do Jockey Club, o modelo autêntico da personagem. Isso dito, como pensar o paradoxo de uma violenta apóstrofe que transpõe os limites do romance, mas que se dirige a uma personagem ficcional? Pois, relendo com cuidado o trecho, veremos que a letra proustiana diz que há alguns traços da personagem de Charles Swann em... Charles Swann. Um equívoco de Proust? Uma brincadeira do narrador-escritor? Tomada a sério, a contradição remete no fundo para uma das profundas inquietações do narrador proustiano: a criação artística pode almejar algum tipo de eternidade? A apóstrofe sugere que uma personagem da realidade pode viver graças a outra da ficção. Paradoxo dos paradoxos, um Charles da realidade permanece vivo até hoje graças a outro ficcional.

Para terminar, parece claro que num romance escrito na primeira pessoa, sob o ângulo de um narrador-protagonista, não poderíamos ler os pensamentos mais íntimos que passam pelas outras personagens, e podemos lembrar os últimos lamentos que, antes de morrer, diante do quadro de Vermeer, *A vista de Delft*, pronuncia Bergotte, o modelo de escritor para o jovem Marcel: “Era assim que eu deveria ter escrito, dizia ele. Meus últimos livros são muitos secos, seria preciso passar mais camadas de cor, tornar minha frase preciosa por ela mesma, como este panozinho de muro amarelo” (2002, p. 173 e 1984, p. 285).

4. Digressão e inacabamento

Esses erros fazem parte do romance, como já vimos aqui. Mas de que maneira compreender que um autor pode permitir a existência dessas incoerências em sua composição? Para tentar responder a isso, cabe salientar a atitude peculiar de Proust com relação ao inacabamento de sua obra. Podemos começar lembrando que, em sua correspondência, o escritor não mostra nenhum tipo de preocupação com as falhas que poderiam ser encontradas em seu romance. Ele admite assim que essas imprecisões, o próprio caráter inacabado de sua narrativa, não devem prejudicar o interesse dos leitores. Assim, escrevendo a Berthe Lemarié, a secretária da *Nouvelle Revue Française*, declara que, caso venha a falecer por sua doença, os manuscritos poderiam ser publicados sem nenhum embaraço:

tive o cuidado de explicar à minha camareira onde estão meus manuscritos. De modo que, se eu desaparecer, 'o morto se apoderará do vivo', e Gaston Gallimard [...] saberá onde encontrar a essência de mim, isto é, meu livro, que ele poderá publicar sem mim, advertindo, então, que é apenas um rascunho. O que, aliás, logo se veria ao ler! (PROUST, 1993, p. 98)

Essa relação inovadora e ambígua com seus manuscritos (Proust não cansa de insistir com seus editores que seu grande romance está, ao mesmo tempo, concluído e inacabado), fez com que um estudioso como Jean-Yves Tadié afirmasse de maneira bem singular: “Toda a prática de Proust consiste, portanto, a ter sempre *finalizado, concluído* seu livro, sem tê-lo acabado” (1986, p. 83).⁶ Como compreender esse caráter, a um só tempo, inacabado e concluído do romance? É o caso de insistir que a busca do tempo perdido não é apenas uma busca no plano da intriga. A motivação da busca se manifesta também no próprio estilo filosófico do romance. Dizendo de outro modo: a motivação da busca marca internamente a narrativa, retesando sua expressão em consonância com a procura de valores artísticos e metafísicos. O estilo digressivo reforça o sentido dessa tentativa, na medida em que introduz a busca no nível da própria expressão, no indagar, no tatear constante, observável num nível imediato na tortuosa estruturação dos períodos e mesmo na escrita das frases, que podem se alongar por páginas, reflexo de uma inventividade que não reconhece barreiras. E podemos lembrar o começo extraordinário da *Recherche* em que as vozes do protagonista, do narrador e, mesmo, do escritor, como que formando uma só personagem (ficcional?), rompem de uma vez a moldura que vamos encontrar normalmente num romance: a distância entre narrador e herói, objetivo e subjetivo, presente e passado, realidade e fantasia: “(...) durante o sono, não tinha cessado de refletir sobre o que acabara de ler, mas essas reflexões tinham assumido uma feição um tanto particular; parecia-me que eu era o assunto de que tratava o livro: uma igreja, um quarteto, a rivalidade entre Francisco I e Carlos V” (CS, p. 95). Os trechos iniciais do romance, compostos por um narrador cuja voz pode conjugar as mais singulares reflexões sobre os elementos mais díspares, sejam sonhos, lembranças ou a leitura de um livro de História — esses trechos iniciais vêm diretamente de encontro à impressão de uma realidade organizada e estável que decorre de um romance elaborado por um narrador onisciente.⁷ Enfim, a escrita não hesita a ensaiar continuamente, de tal forma que a narrativa pode se abrir, a todo o momento, para um comentário, para uma digressão, para um ensaio sobre a própria criação artística.

O inusitado e original no projeto literário de Proust é que, levando em conta as dificuldades do exercício do pensamento em nosso tempo, ela busca sua validade, não em argumentos filosóficos ou abstratos, mas em

⁶ “Toute la pratique de Proust consiste donc à avoir toujours *fini, clos* son livre, sans l'avoir achevé”.

⁷ É o que reconhece Theodor Adorno: “O início da *Recherche* de Proust deve interpretar-se como uma tentativa de vencer pela astúcia o caráter de aparência: de penetrar imperceptivelmente na mónada da obra de arte sem a posição violenta de sua imanência formal e sem a ilusão de um narrador omnipresente e omnisciente” (ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1993, p. 121).

uma criação ficcional, lançando-se assim à construção de um romance.⁸ Pode-se dizer nesse sentido que o projeto inicial da obra, um ensaio de crítica literária, foi se ampliando, inchando e tomando a forma de uma narrativa em torno de uma variedade enorme de personagens e complicações, a ponto de o projeto primitivo ser remanejado e deslocado para se enquadrar ao amplo desenvolvimento de seu material.⁹ Um estudioso da obra de Proust, Bernard Brun, refere-se a isso quando explica que o modo de expressão proustiano transforma radicalmente o projeto original:

Uma escrita concêntrica, mas que se dispersa, para todas as direções, em torno do *Contre Sainte-Beuve*. Uma escrita, antes, centrífuga, que reúne de modo contraditório, por meio de reescritas e repetições, o desejo de condensar a narrativa e a pulsão instintiva de deixá-la desenvolver-se à vontade. A partir de cada um dos átomos narrativos esboçados no *Contre Sainte-Beuve* (1908-1909), por esta reescrita expansiva e dispersiva, a narrativa desenvolve-se sem parar e sem fim aparente nos esboços de 1910.¹⁰

A resposta para as dúvidas do protagonista a respeito da arte se vê assim como que sublimada pela fatura do romance, um projeto de vasta amplitude que dará lugar a uma construção inacabada, mais porque ele se quer mostrar fabricado por mãos humanas, repletas de dúvidas e incoerências do que por ser irrealizável. A julgar por Adorno, a luta da expressão proustiana contra uma forma organizada e acabada é um capítulo do embate da arte moderna contra a aparência de algo puro, sublime e divino reservado para a obra de arte: essa aura de perfeição teria se tornada incômoda porque o caráter ordenado e acabado de uma obra de arte se mostra aqui incompatível com seu aspecto artesanal de objeto construído e, por conseguinte, misturado definitivamente com as experiências mais vulgares e rasteiras (cf. ADORNO, *op. cit.*, p. 122).¹¹ E

⁸ Em 1908, refletindo sobre um projeto de crítica a Sainte-Beuve, o autor da *Recherche* podia ainda escrever em seus “carnets”: “Faut-il en faire un roman, une étude philosophique, suis-je un romancier?” (citado por HERSCHBERG-PIERROT. “Du côté de chez Swann”. In: PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris: Flammarion, 1987, p. 55).

⁹ É o que diz Bernard Brun quando analisa o processo de criação proustiano através de seus manuscritos e cadernos: “A primeira redação [de Proust] é com frequência esquemática, ela corresponde ao esforço demonstrativo, filosófico, dogmático do romance de tese. É nas adições que Proust tenta introduzir a narrativa, os eventos, as peripécias” (BRUN, Bernard. “Introduction”. In: PROUST, Marcel. *Le Temps retrouvé*, ed. cit., p. 34-5)

¹⁰ BRUN, Bernard. “Introduction”. In: PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*, ed. cit., p. 43.

¹¹ “Este [o aspecto fantasmagórico] tornou-se incômodo porque o em-si sem falhas a que se entrega a obra de arte pura, é incompatível com a sua definição enquanto algo fabricado pelos seres humanos e, por conseguinte, *a priori* mesclado com o mundo das coisas. A dialética da arte moderna é, em larga medida, a que deseja desembaraçar-se do caráter de aparência, como os animais dos chifres acumulados”.

lembramos que, para o narrador da *Recherche*, o verdadeiro artista deve ter a coragem de ler nas entrelinhas da frase: “*Elle était bien gentille*” [Ela era tão boazinha], o desejo de: “*J’avais du plaisir à l’embrasser*” [Causava-me prazer beijá-la] (PROUST, 2001, p. 173 e 1986, p. 291). Ressaltando o que se esconde por detrás das convenções, sejam artísticas ou sociais, a narrativa pretende ir de encontro à cultura e mesmo à sociedade que conhecemos. Nessa mesma linha, podemos lembrar um poema em prosa de Baudelaire como “*Perte de l’auréole*”, em cujo enredo vemos um anjo contente por perder seu distintivo angelical e poder frequentar assim os lugares mais difamados. Mas podemos lembrar também a “*Nova poética*” de Manuel Bandeira, especialmente os versos em que o poeta lança “a teoria do poeta sórdido”, “aquele em cuja poesia há a marca suja da vida”, e proclama: “O poema deve ser como a nódoa no brim”. Essa descida da obra arte ao cotidiano mais chão, para retirar dela qualquer aura de pureza, seria um dos princípios que parece reger a composição do romance proustiano. Nele, com uma boa dose de ironia e engenho, vemos misturadas todas as convenções que regem o gênero: objetividade e subjetividade, narrador e protagonista, verdade e fantasia, sentido e inacabamento, de sorte que o narrador pode registrar atitudes como esta: Charlus “fez um gesto de enfado, como esses com que se dá a entender que já estamos cansados de esperar, mas que nunca fazemos quando esperamos realmente” (PROUST, 1999, p. 290). De acordo com o narrador, haveria um gesto para exprimir determinado sentimento, mas esse é um gesto que jamais fazemos quando de fato experimentamos esse sentimento. Que teatro de máscaras é esse que podemos, contudo, compreender sem nenhuma dificuldade? Nesse universo em que efetuamos um gesto para exprimir um sentimento que não experimentamos quando realizamos esse gesto, não somos obrigados a reavaliar as fronteiras entre dissimulação e autenticidade? Tudo ocorre como se um princípio superior — ficcional? realista? — regesse a composição criada por Proust, tornando tudo aí relevante, pormenores e, mesmo, eventuais equívocos do escritor. Nessa linha, não apenas os nossos erros adquirem direito de existência no universo da ficção, como também podem se elevar à condição de acertos: afinal, como reconhece o narrador, até mesmo “os seres mais estúpidos manifestam nos gestos, nas palavras, nos sentimentos involuntariamente expressos, leis que eles próprios não percebem, mas que o artista pode descobrir neles” (PROUST, 2001, p. 176 e 1986, p. 296).

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- BANDEIRA, Manuel. “No mundo de Proust”. In: *Crônicas da província do Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- CANDIDO, Antonio. “Realidade e realismo (via Marcel Proust)”. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.
- PROUST, Marcel. *O Tempo Redescoberto – Em busca do tempo perdido*. São Paulo: Globo, 2001 (14ª ed.), trad. modificada.
- PROUST, Marcel. *Le Temps retrouvé*, édition du texte par Bernard Brun. Paris: Flammarion, 1986.
- PROUST, Marcel. *A Fugitiva – Em busca do tempo perdido*. São Paulo: Globo, 1992 (9ª ed.).
- PROUST, Marcel. *Albertine disparue*, édition du texte par Jean Milly. Paris: Flammarion, 2003.
- PROUST, Marcel. *A Prisioneira – Em busca do tempo perdido*. São Paulo: Globo, 2002 (13ª ed.), trad. modificada.
- PROUST, Marcel. *La Prisonnière*, édition du texte par Jean Milly, revue et mise à jour. Paris: Flammarion, 1984 (3ª ed.).
- PROUST, Marcel. “Carta a Berthe Lemarié, de janeiro de 1917”. In: *Marcel Proust, Gaston Gallimard: correspondência*. São Paulo: Ars poética; Edusp, 1993.
- PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris: Flammarion, 1987.
- PROUST, Marcel. *À Sombra das raparigas em flor – Em busca do tempo perdido*. São Paulo, Globo, 1999 (14ª ed.).
- TADIE, Jean-Yves. “Proust et l'inachèvement”. In: HAY, Louis (org.). *Le manuscrit inachevé*. Paris : Éditions du CNRS, 1986.

Alexandre Bebiano de Almeida é professor do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. É pesquisador do projeto temático “Brépols franco-brasileiro”, do “Laboratório do Manuscrito Literário” e da linha de pesquisa “Relações França-Brasil”. Com Philippe Willemart, organizou a publicação do livro *Proust 2011: Encontro internacional de pesquisadores proustianos* (2012) e, com outros colegas, organizou *Cronologia de História do Brasil Monárquico* (2000). Contato: bebiano@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0736-8310>

A TRADIÇÃO ORAL E O APARECIMENTO DA FICÇÃO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i30p163-171>

Eduardo Vieira Martins¹

RESUMO

A partir de uma questão sugerida por Antonio Candido na *Formação da literatura brasileira* — a dificuldade que os escritores tiveram para elaborar um estilo adequado à representação dos costumes das comunidades do interior do país, inclusive dos dialetos regionais, desviantes da norma culta da língua portuguesa — este artigo tem o objetivo de discutir algumas estratégias empregadas por Bernardo Guimarães para incorporar a tradição oral no romance, um gênero culto e vinculado ao livro, destinado ao público leitor urbano.

PALAVRAS-CHAVE:

Antonio Candido;
romance;
história literária;
Romantismo;
Bernardo Guimarães.

ABSTRACT

*Engaging with an issue raised by Antonio Candido in *Formação da literatura brasileira* — the difficulty writers had to develop an appropriate style in order to represent the customs of the communities from the interior of the country, including the regional dialects that deviate from standard Portuguese —, this article aims to discuss some of the strategies adopted by Bernardo Guimarães so as to incorporate the oral tradition in the novel, a genre associated with the world of print and intended for the urban reading public.*

KEYWORDS

*Antonio Candido;
novel;
literary history;
Romanticism;
Bernardo Guimarães.*

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

No segundo volume da *Formação da literatura brasileira*, no capítulo intitulado “Aparecimento da ficção”, Antonio Candido desenvolve uma pequena teoria sobre a introdução do romance no Brasil do século XIX, chamando a atenção para sua importância no processo de construção da imagem da nação.¹ Compreendido pelo crítico como um gênero “mais ou menos equidistante da pesquisa lírica e do estudo sistemático da realidade”, o romance foi utilizado como “um instrumento de descoberta e interpretação” (CANDIDO, 1981, p. 109), que possibilitou cartografar paisagens e tipos humanos que deveriam integrar o império: “No período romântico”, diz ele, “a imaginação e a observação de alguns ficcionistas ampliaram largamente a visão da terra e do homem brasileiro” (*Idem*, p. 112). O jogo entre “imaginação” e “observação”, entre pesquisa e invenção, estaria na base do romance romântico, possibilitando suas melhores realizações, mas, ao mesmo tempo, impondo um problema que, como veremos a seguir, precisaria ser equacionado pelos escritores. Ao fazer o balanço da prosa de ficção produzida no período, o crítico afirma:

o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país. Talvez o seu legado consista menos em tipos, personagens e peripécias do que em certas regiões tornadas literárias, a sequência narrativa inserindo-se no ambiente, quase se escravizando a ele. Assim, o que se vai formando e permanecendo na imaginação do leitor é um Brasil colorido e multiforme, que a criação artística sobrepõe à realidade geográfica e social. (p. 114)

Prosseguindo a análise, Candido considera que o apego à cor local, consubstanciado no indianismo e no regionalismo, instaurou no romance uma tensão entre, de um lado, a concepção romântica do enredo e da psicologia das personagens e, de outro, o intuito programático de incorporar dados colhidos pela observação, colocando os escritores diante do desafio de encontrar a “expressão literária adequada” a cada um desses subgêneros. Confrontados por essa espécie de esfinge, o crítico avalia que a matéria indianista era mais fácil de ser trabalhada pelos escritores, favorecidos pelo modelo prestigioso de Chateaubriand e pelo fato de que o público urbano, na maior parte, simplesmente desconhecia as tribos indígenas. “No caso do regionalismo, porém, a língua e os costumes descritos eram próximos dos da cidade, apresentando difícil problema de

¹ Utilizo o conceito de nação como uma “comunidade imaginada”, formulado por Benedict Anderson na década de 1980, posteriormente, portanto, à publicação do livro de Candido. Ver ANDERSON, B. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

estilização”, o que tornava mais complexa “a obtenção da verossimilhança” (p. 116). Essa situação é tematizada no conto “Juca, o tropeiro”, do Visconde de Taunay, que lança mão do expediente corriqueiro de atribuir o relato a uma fonte que o escritor-narrador teria conhecido ao longo de suas andanças, no caso, a um ex-sargento do exército. Diante do encanto provocado pela história que lhe foi transmitida, o narrador do conto se vê diante do dilema de conservá-la na sua forma linguística original, eivada de erros e impropriedades, ou de filtrá-la e conformá-la às normas cultas do público leitor ao qual se dirige: “Havendo contudo reconhecido a originalidade e força de colorido dessa linguagem, e desejando conservar ainda um quê da ingênuo, mas pitoresca expressão do narrador, resultou uma coisa esquisita, nem como era contada pelo ex-sargento, nem como deveria ser, saída da mão de quem se atira a escrever para o público” (p. 116).

Partindo dessas considerações de Antonio Candido, que colocam em evidência a dificuldade de construção do romance romântico, gostaria de analisar brevemente como o choque entre o oral e o escrito, um dos elementos implicados na tensão entre o dado particular, colhido pela observação, e sua adaptação ao modelo narrativo tomado da tradição letrada, manifesta-se num escritor específico, Bernardo Guimarães. A análise que será brevemente reproduzida aqui encontra-se na minha tese de livre-docência, intitulada “Os lugares do sertão e outros estudos”, defendida no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP em setembro de 2017.²

O ermitão do Muquém (1869), de Bernardo Guimarães, conta a história da romaria que todo ano se dirige à capela de Nossa Senhora da Abadia, localizada no interior da província de Goiás, e de Gonçalo, seu fundador. Já no prólogo, o “autor” afirma que a história que irá contar “repousa sobre uma tradição real mui conhecida na província de Goiás” (GUIMARÃES, 1972, p. 133)³ e esclarece a configuração dada ao livro, que se divide em três grandes partes, cada uma delas com um estilo próprio, sugerido pelas diferentes situações enfrentadas pelo protagonista. “A primeira parte”, ambientada em Vila Boa, “é escrita no tom de um romance realista e de costumes; representa cenas da vida dos homens do sertão, seus folguedos ruidosos e um pouco bárbaros, seus costumes licenciosos, seu espírito de valentia e suas rixas sanguinolentas” (*Idem*, p. 133).

² MARTINS, E. V. *Os lugares do sertão e outros estudos*. Tese de livre-docência. FFLCH-USP (2017). Uma versão mais desenvolvida da análise resumida nesta comunicação foi apresentada no XIV Congresso Internacional da Abralic (UFPA, 2015), com o título de “A musa sertaneja: Bernardo Guimarães e o romance do sertão”.

³ Todas as citações do romance são feitas a partir dessa edição.

Contrastando com essa abertura, a segunda parte retrata a vida do herói entre os índios, cujos costumes desconhecidos impediriam a adoção da perspectiva realista e obrigariam o romance a tomar certos “certos ares de poema” (p. 133):

O realismo de seu viver nos escapa, e só nos resta o idealismo, e esse mesmo mui vago, e talvez em grande parte fictício. Tanto melhor para o poeta e o romancista; há largas ensanchas para desenvolver os recursos de sua imaginação. O lirismo, pois, que reina nesta segunda parte, [...] é muito desculpável; esse estilo um pouco mais elevado e ideal era o único que quadrava aos assuntos que eu tinha que tratar, e às circunstâncias de meu herói. (p. 133-4)

Finalmente, a terceira parte do romance, ao tratar da fundação da abadia, aborda o “cristianismo”, um tema de “ideal sublimidade”, que exige um estilo mais elevado, um “tom mais grave e mais solene, uma linguagem como essa que Chateaubriand e Lamartine sabem falar quando tratam de tão elevado assunto” (p. 134).

Conforme o herói se desloca do povoado de Vila Boa para as tribos indígenas e daí para o sertão profundo, onde erige a capela em louvor a Nossa Senhora da Abadia, o narrador se depara com o problema analisado por Antonio Candido no capítulo da *Formação* comentado anteriormente, a saber, a formulação do estilo adequado a cada gênero. No caso de *O ermitão do Muquém*, a busca do decoro é equacionada como um percurso de ascensão estilística: enquanto a primeira parte do romance é composta em estilo médio, apto a representar, de perspectiva “realista”, “a sociedade tosca e grosseira do sertanejo” (p. 133), a segunda reveste-se de um “estilo um pouco mais elevado”, adotando uma linguagem poética adequada à idealização da vida indígena, até que, por fim, a terceira parte assume um “tom mais grave e solene”, um estilo afeito à “ideal sublimidade do assunto”, o “misticismo cristão” (p. 134).

O ermitão do Muquém é estruturado como uma narrativa de encaixe. Há uma moldura, na qual um primeiro narrador relata a viagem que fazia de Goiás ao Rio de Janeiro, quando, ao atravessar a província de Minas Gerais, encontra-se casualmente com um romeiro oriundo do Muquém, que se integra à caravana e, nas quatro noites em que param para descansar, conta a história da fundação da capela de Nossa Senhora da Abadia.⁴ Para garantir a veracidade do relato, esse romeiro é descrito como um homem franco e educado; ele possuía “imaginação viva, inteligência clara e sua linguagem e maneiras revelavam um espírito cultivado e fina educação. Nos olhos e na boca tinha notável expressão de bondade e

⁴ As três partes do romance referidas no prólogo distribuem-se da seguinte maneira: a primeira parte corresponde ao Pouso Primeiro; a segunda, aos Pousos Segundo e Terceiro; a terceira, ao Pouso Quarto.

franqueza; sua voz era de um timbre claro e sonoro. Nada pois faltava ao nosso narrador para prender todas as atenções” (p. 141). Ao terminar o relato, o romeiro-narrador confirma a veracidade dos fatos reportados e assegura a fidedignidade da fonte por meio da qual tomou conhecimento da história:

Se queres saber onde fui eu ter conhecimento tão por miúdo dos acontecimentos desta verídica narração, sabeis que eu a ouvi de um velho romeiro, que a tinha ouvido da boca do próprio mestre Mateus, e que a ouvi junto às ruínas da choça do santo ermitão, sentado sobre o mesmo cepo em que este outrora a tinha contado ao velho ferreiro de Goiás e à sua família de romeiros. (p. 273)

O primeiro narrador, responsável pela moldura delineada na “Introdução”, afirma ter conhecido a história por meio do romeiro, que por sua vez a ouviu de outro fiel, a quem ela havia sido contada por mestre Mateus, que em parte a testemunhou e em parte foi informado dos seus episódios através do relato de Gonçalo. Dessa maneira, procura-se vincular o romance a uma tradição oralmente transmitida, finalmente recolhida e fixada pelo escritor, que busca mimetizar no livro algumas marcas de oralidade, muito particularmente a divisão em Pousos, que corresponderiam às noites em que a história foi narrada pelo romeiro. Daí a aparência de “causo”, perceptível em diversos romances de Bernardo Guimarães, que, nas palavras de Antonio Candido, “parecem boa prosa da roça, [...] sem outro ritmo além do que lhes imprime a disposição de narrar sadiamente, com simplicidade, o fruto de uma pitoresca experiência humana e artística” (CANDIDO, *op. cit.*, p. 236).

A mistura entre o oral e o escrito torna mais agudo o problema da incorporação, por parte do romance moderno, de elementos tomados à lenda, forma arcaica que, no caso de *O ermitão do Muquém*, conservaria na memória popular a história da fundação da abadia erguida nos confins de Goiás. Para Erich Auerbach, diferentemente do modo histórico, que trabalha com diversos planos e procura dar conta das contradições e da complexidade de cada momento vivido, quando uma plêiade de possibilidades apresenta-se a um sujeito vacilante e incerto, a lenda apresenta um caráter linear e unívoco, tendendo a aplainar os conflitos e a avançar sem hesitação em direção ao desenlace (AUERBACH, 1976, p. 15-6). No *Ermitão*, a estrutura lendária se manifesta em diversos níveis, seja na incorporação de motivos tradicionais, como o triângulo amoroso, a missão perigosa, concebida como prova de valor, e o combate de morte, seja na perspectiva adotada pelo narrador, que tende a dirimir os conflitos internos, dando lugar a personagens planas, o mais das vezes repartidas entre o bem e o mal, ou oscilando entre esses dois polos, num movimento que eventualmente pode dilacerar a personalidade, como acontece com Gonçalo. Dessa maneira, o aspecto inteiriço e unívoco das personagens não

precisa ser avaliado como defeito da narrativa ou como inépcia do escritor, podendo ser compreendido como resultado da incorporação de um elemento estrutural da lenda, que colaborou para a consecução de efeitos visados pelo romance do século XIX, notadamente para a edificação do público leitor. Ao lado desses elementos tradicionais e de possível transmissão oral, o relato também se apropria de fontes eruditas, desde a escolha do gênero romance e do diálogo explícito com Chateaubriand e outros escritores do século XIX, sobretudo Byron, até a construção do herói como uma personagem cindida.

O problema da obtenção do estilo adequado à incorporação do relato oral pelo romance – que remete à discussão de “Juca, o tropeiro” feita por Antonio Candido –, aparece não apenas no *Ermitão*, mas também em “A dança dos ossos”, publicado por Bernardo Guimarães em *Lendas e romances* (1871). Nesse conto, o narrador culto e urbano afirma que a história lhe foi contada por um rústico barqueiro e lamenta que o relato escrito não fosse capaz de conservar a vivacidade e o colorido da sua fala: “O velho barqueiro *contava* esta tremenda história de modo mais tosco, porém muito mais vivo do que eu acabo de *escrevê-la*, e acompanhava a narração de uma gesticulação selvática e expressiva de sons imitativos que não podem ser representados por sinais escritos”.⁵

Além dessa tensão entre o oral e o escrito, entre a expressividade da voz e do gesto, de um lado, e a frieza da letra impressa, de outro, Bernardo Guimarães estava atento a outro problema: o da recepção do universo rústico do sertão, que ele se esforçava por constituir como matéria narrativa, no mundo polido da cidade, onde seus livros eram consumidos. O problema é explicitado em *O índio Afonso* (1873), publicado quatro anos depois do *Ermitão*. No primeiro capítulo do livro, ao destacar o caráter dúplice das “fundas e emaranhadas selvas dos sertões de nossa terra”, que, ao mesmo tempo em que abrigam “riquezas e curiosidades naturais”, são palco de aventuras marcadas pelo horror e pelo mistério, observa que essas histórias não eram acessíveis ao público urbano, que as ignorava não apenas em decorrência da distância que os separava, mas principalmente devido às diferenças culturais que havia entre eles (GUIMARÃES, 1944, p. 363). O narrador, que afirma ter uma musa “sertaneja” (*Idem*, p. 364)⁶, apresenta-se como uma espécie de tradutor, um intermediário entre dois universos distantes e distintos, o sertanejo, de maravilhas e horrores, do sublime e do grotesco, e o urbano, da cultura letrada. Ao referir-se às histórias estupendas sepultadas no fundo das florestas, observa:

⁵ GUIMARÃES, B. “A dança dos ossos”. In: *Lendas e romances*. Ed. cit., p. 214. Grifo meu.

⁶ “A minha musa é essencialmente sertaneja; sertaneja de nascimento, sertaneja por hábito, sertaneja por inclinação”.

Mas o segredo de tais histórias as alimárias guardam consigo e se o contam lá entre si, é em uma linguagem que ninguém pode compreender.

Eu, entretanto, que às vezes tenho conversado como o grande espírito das florestas, [...] estou um pouco habilitado para interpretar, ainda que imperfeitamente, essa linguagem, e poderei contar-vos, amáveis leitoras, algumas dessas tremendas histórias. (p. 363)

A dificuldade que se coloca, então, é encontrar a maneira adequada de narrar “tremendas histórias” para “amáveis leitoras”, habituadas ao conforto da corte e aos encantos dos romances de salão. Como superar essa barreira? Pelos comentários desenvolvidos pelo narrador de *O índio Afonso*, pode-se depreender que ele vislumbrava dois caminhos. Primeiramente, afirma que, para conduzir confortavelmente suas leitoras ao sertão, vai tomar o carro da “deusa Fantasia”: “Dentro desses caleches as lindas e delicadas damas poderão acompanhar-me até ao fundo dos meus remotos e bravios sertões, sem perigo algum e sem fadiga, que é o que mais ambiciono” (p. 365). Como o prólogo do livro borra os limites entre o fato e o relato, e depois de sustentar que o protagonista era um personagem real, que o autor teve ocasião de conhecer, termina pela afirmação de que “o Índio Afonso de meu romance não é o facínora de Goiás; é pura criação de minha fantasia” (p. 362), parece possível supor que, para ele, os dados da observação deveriam ser trabalhados pela imaginação de maneira a adequá-los às convenções literárias que compunham o repertório do público, possibilitando o contato do leitor urbano com o universo sertanejo.

O segundo recurso utilizado em *O índio Afonso* para tornar as histórias sertanejas aceitáveis para o leitor culto consiste em narrar os seus horrores diretamente, porém, de forma concisa. Assim, apesar de dizer que “os dedos me tremem convulsos e a pena arrepiada de horror range-me sobre o papel, ao encetar a narração da hedionda cena que vai seguir” (p. 378), relata sem meias palavras a brutal vingança imposta por Afonso a Turuna, o homem que tentou violentar sua irmã, mas não se alonga em descrições detalhadas:

Confesso que não sei que expressões hei de empregar para contar aos leitores, e especialmente às delicadas e sensíveis leitoras, estas cenas de canibalismo e de horror, e vejo-me em tais embaraços, que já me arrependo de ter encetado a história de tão sinistro e revoltante drama.

Com todo o sossego e impassibilidade, como quem destrinça um porco morto, Afonso levou a faca às carnes do mísero Turuna. Depois de o ter castrado de um só golpe, cortou-lhe os beijos, o nariz e as orelhas. Corro sobre estas palavras com quem passa sobre as brasas de uma fogueira, se bem que Afonso praticasse

todas aquelas bárbaras amputações com todo o vagar e com a mais horrível fleuma e sangue frio. (p. 379)

Note-se que o horror não é omitido, mas, ao “corr[er] sobre estas palavras”, o narrador adota um estilo conciso, que lhe parece o mais conveniente às suas “delicadas e sensíveis leitoras”, cujo desconforto seria aprofundado por descrições minuciosas e por uma difusão do discurso. Além disso, a focalização direta coloca a cena em primeiro plano e não deixa nada sob a sombra, provavelmente porque considerasse que o desconhecido pudesse se afigurar mais ameaçador do que o próprio horror visto e delimitado com clareza.

O viés fornecido pela fantasia, explicitado em *O índio Afonso*, já se manifestava em *O ermitão do Muquém*, não apenas na parte do relato dedicada à efabulação da vida indígena, como sugeria o prólogo do livro, mas também nas cenas em que Gonçalo aparece em Vila Boa e na ermida da floresta. Contudo, ao contrário da focalização crua e direta, perceptível na cena da vingança de Afonso contra Turuna, o que caracteriza *O ermitão do Muquém* é uma forma alusiva e indireta utilizada pelo narrador para falar dos aspectos mais chocantes da história sem ferir a sensibilidade e a moral dos leitores urbanos, sobretudo do tão prezado e fiel público feminino, grande consumidor de livros e folhetins. Assim como na adequação do estilo à situação vivenciada pelo herói em cada parte do romance, referida no prólogo do *Ermitão*, há nesse modo, por assim dizer, “discreto” de narrar (que não é possível caracterizar no breve espaço deste artigo), uma preocupação com o decoro, compreendido agora como observação às conveniências devidas ao público para o qual o livro se destina. As diferentes maneiras de trabalhar a matéria sertaneja e apresentá-la ao leitor urbano deixam entrever o enfrentamento, por parte de Bernardo Guimarães, da dificuldade de obtenção do estilo mais adequado à fixação dos costumes das comunidades do interior do país, problema discutido por Candido no capítulo da *Formação* que nos serviu de ponto de partida.

Referências bibliográficas

AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, v. 2.

GUIMARÃES, B. *O ermitão do Muquém*. Ed. crítica por Antônio José Chediak. Brasília: INL, 1972.

GUIMARÃES, B. O índio Afonso. In: *Quatro romances*. São Paulo: Livraria Martins, 1944.

Eduardo Vieira Martins é professor associado do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. É autor do livro *A fonte subterrânea – José de Alencar e a retórica oitocentista* (2005). Contato: eduardovm@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8681-1901>

CANDIDO: NA TRAMA DAS LEMBRANÇAS DE DRUMMOND E MURILO*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i30p172-192>

Cleusa Rios P. Passos¹

RESUMO

Em “Poesia e ficção autobiográfica”, Antonio Candido aborda a questão da memória em autores mineiros ao longo da história, detendo-se em Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Pedro Nava. A leitura aqui proposta retoma algumas de suas ideias no primeiro e no segundo, elegendo, especificamente, os livros *Boitempo I* e *A idade do serrote*, para revelar os fragmentos do vivido, apreendidos a partir de “cenas, casos e emoções”, traços específicos do passado de ambos, transfigurados e ressignificados literariamente nas duas obras. E aí entra Candido que, ao sublinhar com agudez pontos fulcrais dos textos de cada um, oferece aos leitores várias direções interpretativas, inclusive a que estabelece relações sutis com a psicanálise. É esse viés que se busca perseguir aqui.

ABSTRACT

In “Poetry and Autobiographical Fiction” Antonio Candido addresses the issue of memory throughout history in authors from Minas Gerais, focusing particularly in Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes and Pedro Nava. The approach proposed here retakes some of his ideas about the first and second writers, electing especially the books Boitempo I and A idade do serrote to reveal fragments of the lived apprehended from “scenes, cases and emotions”, specific traces of both transfigured and ressignified literally in the two books. Thus, here is Candido that, underlining sharply key points in the text of each of these writers, offers readers various interpretive directions including that which establishes subtle relations with psychoanalysis. That is the objective sought here.

PALAVRAS-CHAVE:

Antonio Candido;
Carlos Drummond de Andrade;
Murilo Mendes;
memória;
crítica literária e psicanálise.

KEYWORDS

Antonio Candido;
Carlos Drummond de Andrade;
Murilo Mendes;
memory;
literary criticism and
psychoanalysis.

* Várias ideias deste ensaio já estão expostas em “Candido e Freud: fragmentos do vivido em *Boitempo*”, in: *SCRIPTA*. Belo Horizonte: PUC-Minas, v. 23, 2019, p. 49-69, dedicado inteiramente à leitura de Candido sobre o referido livro de Carlos Drummond de Andrade.

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

A

ntonio Candido: a “autobiografia” poética e ficcional

Em “Poesia e ficção autobiográfica”, integrante de *A educação pela noite & outros ensaios* (1989), Antonio Candido debruça-se sobre autores que compuseram ‘autobiografias’ em Minas, desde o século XVIII, tendo por objetivo fundamental discutir os textos que ele nomeia “autobiografias poéticas ou ficcionais” e, aí, focaliza produções de três renomados mineiros: Carlos Drummond de Andrade e seus livros *Boitempo I* (1968) e *Boitempo II (Menino antigo)*, 1973), Murilo Mendes e seu *A idade do serrote* (1968) e Pedro Nava e seus *Baú de Ossos* (1972) e *Balão cativo* (1973).

Tais obras são enfeixadas por um eixo comum: as lembranças, compondo-se cada uma de forma singular. Ainda em comum, está a escrita precisa e clara de Antonio Candido que, em um parágrafo ou expressão, concentra dados substanciais da poética ou prosa dos autores, permitindo ao leitor se aventurar por vias críticas abertas por sua leitura. Além disso, o olhar do ensaísta revela-se na sutileza da escolha teórica, que, sem explicitar nenhum viés crítico, recorre a vários campos do conhecimento, dentre eles, ao pensamento de Freud.

Aliás, aí se destaca a constante relação de fatores socioculturais e psíquicos para a interpretação literária, na busca crítica da escolha de uma perspectiva, ou de várias, no intento de integrar elementos textuais para uma “interpretação coerente”, de acordo com sua proposta em *Literatura e Sociedade* (1973, p. 7). Logo, em “Poesia e ficção autobiográfica”, Candido rastreia o viés de uma tradição brasileira, menos enfocada, que se delinea a partir do tema da autobiografia (ou autoficção, em termos mais recentes?), sustentando-se em circunstâncias histórico-sociais e no trabalho textual dos autores referidos, preocupados em evocar instantes e cenas do passado, (re)construídos no presente imaginariamente.

O ensaio de Candido foi, em princípio, uma palestra proferida em Belo Horizonte (março de 1976), publicada com o título “Autobiografia poética e ficcional de Minas” (1989, p. 215) um ano depois, esclarecendo que não se tratava de “autobiografia em geral”, mas, sim, de uma “modalidade particular”, cujo intento era comentar “alguns livros autobiográficos de cunho francamente poético e ficcional” (*Idem*, p. 53). Esse dado é importante porque em 1977, dois anos após a apresentação de seu trabalho, Serge Doubrovsky cria, na quarta capa de sua obra *Fils*, o termo “auto-ficção”. Instauram-se na crítica, sobretudo a francesa, inúmeros e controversos debates a respeito do assunto.

Candido não discute a questão teórica de maneira explícita, mas o faz sutilmente ao sublinhar que os escritos selecionados eram da ordem do

ficcional e/ou poético e, ainda, que tinham uma dupla e reversível leitura, isto é, seria possível lê-los como “recordação” – palavra que sugere a construção ficcional dos fatos pretéritos – ou como “obra criativa”, configurando-se uma leitura de “dupla entrada”, isto é, “simultânea, não alternativa” (p. 53). Em síntese, impossível ler tais textos ignorando-se a ficção e o ato estético. Tais reflexões revelam uma fina perspectiva crítica quanto à recepção de uma obra composta com traços do vivido, destacando num artigo, sem a pretensão confessa de se deter em problemas teóricos da “autobiografia”, um modo de ler outras produções literárias dessa natureza.

Em linhas gerais, seu olhar centra-se no trabalho textual, tecido pelos autores citados, contemplando circunstâncias histórico-sociais e salientando que o ponto comum entre os três autores estaria na escolha de pedaços de suas vidas, nos quais a presença do Imaginário recai sobre certos traços afetivos peculiares ao passado, (re)elaborados graças ao trabalho verbal, ou seja, ao Simbólico. A leitura pretendida visa justamente tal ângulo, abordando, de forma específica, faces de *Boitempo I*, de Carlos Drummond de Andrade e de *A idade do serrote*, de Murilo Mendes, de acordo com o ensaio de Candido, pois, se o primeiro traz um “Narrador poético” (p. 55), o segundo talvez seja “o poeta mais radicalmente poeta da literatura brasileira, na medida em que praticamente nunca escreveu senão poesia, mesmo quando escrevia sob a aparência de prosa” (p. 57). Tal aproximação, ao lado de outras sugestões precisas do ensaísta, dá margem a relações líricas, bem como a interpretações ancoradas, sempre analogicamente, em aspectos teóricos da psicanálise. Sem as mencionar expressamente, Candido recorre a elas, permitindo ampliar os caminhos sintetizados por ele. É esse o intento a ser aqui perseguido.

Seja em *Boitempo I* ou em sua continuidade, *Boitempo II*, o eu poético busca algo perdido; dito de outro modo, busca o tempo e o espaço pretéritos da meninice e de parte da adolescência (seus 14 anos), vividos em Itabira, e Candido bem o assinala: é o adulto, escreve ele, que, por meio de um olhar distanciado, procura (re)compô-los. Também essa é a busca do narrador dos fragmentos de *A idade do serrote*; contudo, esta parte da primeira infância, do momento inicial da vida: “Não me vi nascer, não me recorde de nada que se passou naquele tempo. Na verdade, nascemos *a posteriori*”.

Nessas obras, cria-se uma importante cadeia na qual apenas a (re)construção imaginária do eu lírico nos poemas e do narrador nos fragmentos conforma o conjunto de escritos. As lembranças, filtradas pelo presente, (re)compõem restos de determinados episódios de outrora e os transfigura literariamente. *A posteriori*, declara o narrador muriliano em relação a nosso nascimento. *A posteriori* poderia se sublinhar, a partir de Freud, para o nascimento do trabalho estético que implica Imaginário, memória e verbo, no adulto.

“*A posteriori*” (*nachträglich*): no universo psicanalítico¹, o termo tem dupla acepção, a de reelaborar os fatos pretéritos angustiantes e a de sublinhar que o tempo de agora desencadeia imagens pessoais anteriores e as contagia com impressões e eventos mais recentes, sinalizando que nunca se obtém nem o passado nem a verdade por inteiro. O presente interfere no tempo pretérito e este se desdobra no momento atual, (re)articulando-o e ressignificando o vivido. Nesse sentido, na (re)construção das lembranças – sempre lacunares – algo da ordem da ficção se instaura. No caso dos autores mineiros, somam-se à ficção mnêmica o dado lírico e a prosa poética. No entanto, além desses importantes aspectos, Candido focaliza dois pontos primordiais nas obras escolhidas que aqui ganham espaço: contar o vivido “sem amargura” em *Boitempo I* e a busca do “insólito” em *A idade do serrote*. Em ambos, além do poético, aflora um fino e saboroso humor.

Drummond: cenas líricas do cotidiano

Conhecedor do conjunto da obra de Drummond, nas primeiras linhas de seu artigo, Antonio Candido menciona a variação de estilo em *Boitempo I* (e *Boitempo II*) em relação a outros poemas de “memórias”, assinalando a insistência do “veio autobiográfico sem amargura”, evidenciado, em parte, pela volta da “piada”, do “humor cotidiano”, das “situações corriqueiras”, características manifestas na seguinte citação de *A astúcia da mímese*, de José Guilherme Merquior, para quem o poeta de Itabira assumiria nas duas obras:

um giro deliberadamente brincalhão, como se (para dizê-lo na língua de Freud), o humor drummondiano, reconhecidamente tão “superdeterminado”, tão equívoco ou polissêmico, emergisse desta vez alacremenente unívoco, solto e gaio, sem as restrições mentais da emotividade ferida ao choque do mundo. (*apud* CANDIDO, 1989, p. 54)

Ora, Candido não escolhe Merquior ao acaso, menos ainda tal passagem que inclui Freud, para quem a memória está presente ao longo de sua obra, vinculada à subjetividade e à linguagem. Além disso, a noção citada ocorre especialmente quando o psicanalista trata dos sonhos com o

¹ Vale esclarecer que Freud vai elaborando a questão ao longo de sua obra. Cf. *A história do movimento psicanalítico*. (FREUD, 1914 /2006). Em linhas gerais, a questão da temporalidade psíquica aponta que, para o sujeito, “seu passado vai se construindo em função de um futuro ou de um projeto” (ROUDINESCO, E. e PLON, M., 1997, p. 56).

intento de esclarecer que superdeterminação ou sobredeterminação é um efeito da condensação, um dos processos oníricos, cuja função, ao lado do deslocamento e da figurabilidade, é a de encerrar múltiplas interpretações e, graças a esse elemento sobredeterminado, dá a aspectos de menor importância maior valor, sugerindo, assim, a força da censura na cena onírica.

Por sua vez, Merquior, continuando o trecho citado, escolhe o poema “Queda” para leitura mais atenta; logo, retomamos tal poema para compreender melhor a questão. Nele, Drummond coloca uma donzela no alto de um balcão, contemplando a cena de um cavaleiro em pleno século XX, condensando duas épocas. Contudo, ao invés de manter a desejada postura ativa para seus “belos olhos” femininos, o moço sofre uma prosaica queda, confessando, no último verso, ter sofrido “uma total humilhação”. À ironia do tombo, acresce-se a falta de sincronia do tempo, peculiar à cidade pequena onde todos se conhecem, instaurando a questão do eu lírico:

Por que, no século 20,
logo a este acontecer?
Naquela rua?

(DRUMMOND, 1973, p. 86)

Um jogo amoroso medieval, em pleno século 20(?!), vem marcado pelo número arábico, corrente à época atual, que desloca o algarismo romano, clássico na representação dos séculos, assinalando a anacronia dos costumes, geradora da humilhação final e descabida, pois em descompasso com o tempo. Constrói-se a crítica irônica em relação ao provincianismo e o riso “grácil” aflora sem acidez, exatamente por tal descompasso.

Dentre vários textos brincalhões, tais como “Queda”, é possível mencionar como exemplos “Diabo na escada”, “Os excêntricos” e o poema narrativo “Suum cuique tribuere”, que revela um efeito fundamental de censura, desde a ironia do título latino, permitindo o entendimento de “dar a cada um o que é seu” e assinalando também o olhar do adulto para o pequeno e distante universo de Itabira, conforme se lê ao longo dos versos:

O vigário decreta a lei do domingo
válida por toda a semana:
– Dai a César o que é de César.
Zé Xanela afundando no banco
vem à tona d’água
ardente
acrescenta o parágrafo:
– Se não encontrar César, pode dar a Sá Cota Borges que é mãe dele.

(DRUMMOND, 1973, p. 113)

Do ponto de vista da psicanálise, a criação dos poemas citados, nos quais o ludismo se insinua, parece obedecer ao princípio do prazer, cuja função é evitar o desprazer, e em *Boitempo I* o desprazer de algumas recordações de outrora. Especificamente, em “*Suum cuique tribuere*”, o eu lírico se vale do brincar infantil como forma de prazer na designação “Zé Xanela”, evocando lúdicas associações verbais: Zé Janela, Zé Canela, Zé Chinela etc., além da deliciosa ambiguidade da diferença de níveis culturais, que ironiza a pregação do vigário, tanto pelo título em latim, incompreensível aos fiéis, como pela menção ao imperador César para um público simples, que desconhece, em geral, a história de Roma, porém parece reconhecer a de seu cotidiano: a história comum do filho de Sá Cota Borges. O humor manifesta-se graças ao deslocamento de sentido do nome próprio, questionando o discurso do vigário, expondo sua inadequação e descompasso no que concerne ao nível de informação histórica de seus ouvintes.

O jogo de palavras apoia-se no equívoco e na brevidade do poema, fulcral para desencadear o riso a serviço do princípio do prazer e do desejo do eu lírico, atuantes na transgressão da lei e da censura, rompidas por meio da introdução do *nonsense* do recado de Zé Xanela. Tal figura emerge do banco e de uma provável “bebedeira” de “aguardente” – palavra expressamente pontuada por sua divisão em dois versos água/ ardente, elaborados por um eu poético crítico e articulador do presente. Ao despertar, Zé Xanela busca cumprir, de algum modo, a imperativa lei cristã e, sem o saber, a descontrói, ao trocar as personagens e apequenar o César romano – a atitude, além de satirizar o pároco, dá voz aos fiéis que, análogos a Zé Xanela, não entendem a prédica, tornando-a ineficaz.

O eu lírico cria essa figura, que desvia a língua no próprio interior da língua, se recuperarmos considerações de Roland Barthes, causando um “estrago” benéfico à comunicação (BARTHES, 1980, p. 19). Ao tratar do *nonsense*, Freud menciona a dualidade “desconcerto-esclarecimento” (FREUD, 1896 /2006, p. 24) que o termo comporta e a possibilidade de sua transformação, às vezes, em chiste. De certo modo, Drummond vai nessa trilha – e Murilo ainda mais intensamente, conforme se verá –, pois trabalha com a transgressão por via do humor, “dom precioso e raro” (FREUD, 1927 /2010, p. 330) que faz o homem rir de si próprio, encarar, entre outros aspectos, a dor, o mal-estar, a finitude e, particularmente no poema, o papel do humor seria o de desfazer um poder, totalmente deslocado do próprio ensinamento cristão, em uma pequena comunidade na qual o padre é um dos representantes da lei.

Em síntese, o eu poético realiza seu desejo de virar o jogo, ridicularizando um poder que inferiorizava os demais, valendo-se do

princípio do prazer e do próprio mecanismo do humor, que precisa da “cena social” para ser bem sucedido. Além dos fiéis, os leitores pactuam com tal cena, saboreando um duplo reconhecimento: a grandeza de César romano e seu apequenamento, efetuado pela palavra transgressora que desencadeia o riso e reduz o prestígio do padre para instaurar uma forma de “contrapoder” (BIRMAN, 2010, p. 188).

Fragmentos do vivido drummoniano

Destacam-se aqui os termos: *casos, cenas, emoções da infância* (CANDIDO, *op. cit.*, p. 54); ou seja, fragmentos do viver que retornam como traços pretéritos lacunares, demandando ressignificação. Aliás, se não há em *Boitempo I* a insistência da sobredeterminação, tais traços também permitem evocar a “língua de Freud”, pois o trabalho mnêmico propicia confluências entre o poeta e o psicanalista. Não por acaso, “(In) Memória” abre a obra do primeiro, preparando o leitor para os pedaços de vida – agora concretizados pelo verbo – que se tentará ilusória e paradoxalmente enfeixar, com lucidez, evitando a perda da memória da existência. Parece claro ao eu lírico que ficam lacunas, restos de lembranças, condensados no vocábulo “resumo”:

De cacos, de buracos
de hiatos e de vácuos
de elipses, psius
faz-se, desfaz-se, faz-se
uma incorpórea face,
resumo do existido

(DRUMMOND, 1973, p. 7)

A psicanálise sustenta que as lembranças jamais ressurgem como outrora vividas, mas reaparecem nas sensações angustiantes não resolvidas e em impressões, experiências e acontecimentos mais recentes, desencadeadores de imagens, cenas e episódios pretéritos, nem sempre relacionados explicitamente. Em linhas gerais, os poemas dramatizam liricamente o acordar das lembranças, comportando estilhaços da existência em unidades formais, cenas independentes, mas, paralelamente, partilham um fio comum – a (re)construção do vivido – que autoriza a leitura da obra em seu conjunto. O mesmo se constatará nos fragmentos de *A idade do serrote*, espécie de relances de inúmeras lembranças. Com acerto, Candido assinala que o intuito ‘autobiográfico’, em *Boitempo I*, não vem marcado pela “auto-análise”, “dúvida”, “inquietação” ou “sentimento de culpa”, se pensarmos na virtual totalidade da obra e que o poeta se inclui “deliberadamente na trama do mundo como parte do espetáculo” que se configura em alguns poemas de *Lição de coisas* (1989, p. 55).

Candido assevera, com relevância, que o poeta se vê de “fora para dentro”. Em direção distinta, é possível aventar que esse “dar a ver” para o mundo (o Outro) também constitui uma forma de ele ser olhado, de se mostrar e mostrar sua criação, tornando-se objeto do olhar alheio, o que o leva a privar-se do próprio, para que sua arte desvele-se e exista. Dar visibilidade a seus versos permite ao poeta persistir no tempo, porém, paralelamente, ele deve aceitar os diferentes sentidos alcançados pela recepção de sua obra. E, aqui, volta-se a Candido, reiterando e ampliando a ciranda interpretativa de seu ensaio: o trabalho pessoal do eu lírico (que já se fez com aspectos de inúmeros saberes, nem sempre conscientes) torna-se cultural e, pode-se acrescentar, o poeta abdica de seu olhar em nome de uma função maior: a de legar a todos sua lírica.

Nessa direção, cabe reler “Herança”, poema no qual o doloroso sentimento de perda e a conhecida contraposição drumondiana, a seca ironia (que, embora não prevaleça no conjunto de *Boitempo I*, não deixa de aflorar), não só evocam muito da “Confidência Itabirana”, de *Alguma Poesia* (1930), mas reconstituem igualmente o universo econômico-social de outrora, algo do “eu” e dos “outros”:

De mil datas minerais
com engenhos de socar
de lavras lavras e mais lavras
e sesmarias
de bestas e vacas e novilhas
de terras de semeadura
de café em cereja (quantos alqueires?)
de prata em obras (quantas oitavas?)
de escravos, de escravas e de crias
de ações da Companhia de Navegação do Alto Paraguai
da aurifúlgida comenda no baú
enterrado no poço da memória restou, talvez? este pigarro.

(DRUMMOND, 1973, p. 63)

Aqui, a construção é semelhante aos textos já citados. Predominam as frases nominais, pois os bens financeiros, indicativos (alguns quase incontáveis) do patrimônio de antigamente – que se estendem de terras, gado e minerais a seres humanos, de ações à honraria social – não passam hoje de mera enumeração mnêmica. Resta ao eu lírico um verbo (“enterrar”) no particípio passado, que rompe inexoravelmente a lista de bens e se converte em parte da metáfora “poço da memória”, que, por sua vez, se desfaz facilmente, pois a memória não é um grande buraco, nem um reservatório para resguardar acontecimentos e emoções.

Vale reiterar que, em psicanálise, a memória escapa ao senso comum, ao estabelecer elos com o desejo, o inconsciente, os afetos, as experiências e a linguagem. Segundo Freud, entra aí o tempo do

inconsciente que obedece a uma lógica própria, diversa do tempo cronológico, e atua na (re)construção das lembranças, (re)articulando e (re)criando traços do passado, no presente. Conforme se viu, esse processo ocorre “*a posteriori*” (“*nachträglich*”, FREUD, 1914 / 2006), ou seja, as marcas mnêmicas, inscritas desde a infância, podem ser ressignificadas em outro momento da vida, contagiadas por fantasias, sonhos e lembranças ulteriores. Guardadas as devidas diferenças, se, na análise freudiana, é possível encontrar novos nexos e interpretações do passado a cada fala, na literatura se obtém resultados semelhantes a cada (re)leitura. Contudo, no primeiro caso, nem sempre tal processo se realiza, pois, muitas vezes, as marcas mnêmicas retornam sob a forma de repetição, permanecendo irrepresentáveis e fora do campo da linguagem, embora interfiram, com intensidade, no presente.

Nos poemas de *Boitempo I*, a repetição não é um sintoma, mas um recurso literário. Em “Herança”, ela atua nas lembranças, ao longo dos onze versos, insistindo na perda dos bens de outrora como algo incessante, insinuando a dor sem o explicitar e desvelando o passado em função de sua contraposição, a saber, o mísero, duvidoso e diminuto fecho que encerra o último verso: “este pigarro”. Ora, do ponto de vista cultural, o resto que fica vale bem mais do que o referido pigarro. Ao recobrar fatos, que podem ser comprovados pela história de Itabira, o eu lírico não só evidencia uma nítida recordação de sua cidade, integrada à coletiva, como, da perspectiva psicanalítica, revela se sobrepõe ao esquecimento que o desprazer das perdas poderia provocar. O inventário dos bens perdidos, espécie de registro poético, destaca não apenas o respeito ao princípio de realidade, mas também a maestria de dar forma lírica à dor; ou seja, verbalizá-la de algum modo, embora com rasgos irônicos. À primeira vista, só lhe resta o pigarro, o som surdo que dá voz ao corpo, resultante de uma irritação da garganta, uma mucosidade de que se quer livrar.

No entanto, se tal viscosidade causa mal estar, ela é igualmente defesa do organismo. E a maior defesa do eu lírico é a reelaboração da lembrança das perdas por meio da poesia. Ele não deixa de inserir, no verso final, o pequeno advérbio “talvez?”. A dúvida constante de grande parte da obra de Drummond, o conflito peculiar ao humano que persiste. O que pesaria mais? Impõe-se, então, a pergunta: e suas perdas? Sobretudo, porque elas são também as dos habitantes de sua cidade. Mas, é preciso reafirmar que resta, ao sujeito lírico, a criação — legado maior e ainda prazeroso, oferecido aos itabiranos e a seus leitores. Ele sabe dar forma poética às dores e aos fantasmas, sabe reelaborar as perdas da existência de qualquer sujeito frente ao tempo, à história e à finitude. O poeta dá a ver ao mundo o prazer das imagens literárias de *Boitempo I*. E, nesse momento, reencontra-se Antonio Candido e sua feliz interpretação:

Em *Boitempo* e *Menino antigo* a estilização literária é aplicada para narrar a existência do eu no mundo: particularizadora, de um lado, na medida em que destaca o indivíduo e seus casos; mas, de outro, generalizadora, porque é simultaneamente descrição de lugar e biografia de grupo. Os fatos e sentimentos, as impressões e ambientes, que são o ponto de partida da elaboração literária, pesam com maior impureza do que na obra lírica anterior; e, como acontece nos livros de memórias pessoais, a elaboração da forma não chega a dispensar o sentimento vivo do objeto, ponto de partida, porque o escritor quer justamente pô-lo na luz da ribalta, embora poeticamente transfigurado. (CANDIDO, *op. cit.*, p. 56)

Fragmentos do vivido muriliano

Segundo Candido, se

Itabira de *Boitempo* é uma presença física definida, embora enroupada de magia [...], a Juiz de Fora de *A idade do serrote* é tonalidade quase fantasmal num lugar permeado de sonho. As pessoas, os animais, as coisas, as cenas se revelam sempre múltiplas – são e não são. (*Idem*, p. 57)

Não bastasse tal afirmação, o ensaísta complementa que elas “extravassam os limites e o instante”, isto é, o tempo obedece a uma lógica diversa. O universo compreendido nos fragmentos (ou crônicas, ou episódios ou “capítulos(?)”) da obra trata “loucura e milagre” como “normais”. Literal e precisamente, Antonio Candido resume que o

Narrador não apenas transfigura o dado comum, como algo tocado pelo cunho excepcional, mas introduz propriamente dito sob a forma de excentricidade, aberração da norma, loucura [...] o comum é visto como extraordinário; o extraordinário é visto como se fosse comum (p. 57)

Em uma palavra, Murilo Mendes, seria um “grande estrategista do insólito e da transcendência” (p. 57), sem ignorar o dado poético de sua prosa. Essas observações se abrem à leitura que leva em conta aspectos da psicanálise, pois o dado psíquico aí se manifesta; Murilo se vale da outra lógica, a do inconsciente, ao compor seus textos, e Candido o percebe bem qualificando-o, vale sublinhar, de “grande estrategista do insólito”. Os termos “fantasmal”, “sonho”, “insólito” não foram selecionados pelo crítico ao acaso. Conhecedor do surrealismo e de Freud, o autor de *A idade do serrote*, tal como o psicanalista, emprega a já mencionada expressão *a posteriori* (*nachträglich*), para dar conta de seu nascimento, podendo-se estendê-la à (re)construção dos acontecimentos mnêmicos, os quais se elaboram sem ordem cronológica, mas procurando dar a impressão de se inscreverem no instante em que afloram, ou seja, estilhaços do vivido

parecem retornar desordenadamente, misturando experiências pessoais e acontecimentos culturais. Aliás, inúmeros acontecimentos culturais.

Todos ganham, entretanto, forma estética. Lirismo e humor em maior ou menor proporção mesclam-se e o narrador vai compondo fragmentos ou “unidades autônomas”, “à maneira de crônicas”, no dizer do ensaísta, embora possam ser lidas como conjunto de cenas do passado que articulam relances da vida do narrador. Em comum, têm, ainda, nomes de personagens como títulos e perseguem um eixo: a construção das lembranças, ora poéticas, ora irônicas, ora “insólitas”, ora mescladas por tais aspectos. Contudo, aqui, as terceiras serão o foco maior, já que em seu ensaio, Antonio Candido aponta com justeza a presença do “uso sistemático do insólito” (p. 58), tocando o “dado comum” e lhe imprimindo outro nexos.

Desde o princípio de *A idade do serrote*, em “Origem, memória, contacto, iniciação”, já se anunciam textos semelhantes a jorros mnêmicos, mas envolvidos por certa unidade de sentido, conferida pelo fino trabalho verbal que comporta diferentes afetos. Aos pais, primeiros amores, babás, professores, artistas, a admiração e o gesto terno, às primeiras musas eróticas, o olhar tão devorador quanto ao lançado aos primeiros livros ou às primeiras atrizes, e aos vários personagens da família e da cidade a percepção do traço estranho, porém revelador de algo cativante que lhe abre um universo inesperado, só traduzido graças às rupturas da palavra, ao que Candido chama de “insólito linguístico” (p. 59). E, nele, o leitor pode pressentir alguma desorientação, perguntando-se: esse insólito provém das pessoas conhecidas em Juiz de Fora ou do discurso que as constrói? Ou pouco interessa quem vem primeiro, pois ambos não se separam? O narrador se expõe de pronto:

Nasci coisando, nasci com a música. Recordo-me perfeitamente de ouvir nosso Orfeu número I, flauteando na casa de meu pai, de Titiá e de Sinhá Leonor, tendo eu três anos de idade; Mamãe Zezé pianolando e cantando, mais tarde soube, árias de Porpola e Caldara. (MENDES, 2014, p. 17)

Ora, o leitor encontra explicitamente esse modo de escolher o verbo e seu tempo, o gerúndio (“coisando”), e a acentuação deslocada (“titiá”) num fragmento ulterior, “Tio Chicó”, apelido de tio Francisco, caracterizado como “um doido manso” que costumava trocar nomes e títulos das pessoas e, lyricamente, “rosava as dalias, daliava os goivos, canarizava os sabiás e assim por diante” (2014, p. 46), além de entrever dentro de seu quarto (evocação a *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre?) possibilidades de invenções que não encontrava fora dele. E o jogo linguístico de Chicó (ou do sobrinho para descrever a cena com o Tio Chicó) vai se destacar em muitos episódios da obra, unido ao uso de termos estrangeiros e de atmosferas inusitadas.

Uma delas pode ser observada em “Amanajós”. O texto principia com “O ar dá tiros”, imagem ímpar que reúne substantivos de universos diferentes (ar e tiro), criando uma expectativa intrigante, preparadora da entrada do transgressor das famílias burguesas de Juiz de Fora: o bêbado Amanajós. Literalmente, “grandão, sinistro, olhar de capa e espada, nu da cintura para cima [...] assemelhando-se ao homem do quadro “Le cerveau de l’enfant do Primeiro de Chirico” (*Idem*, p. 25). Há em sua caracterização um misto dos povos indígenas brasileiros e do europeu, pois, seu nome remete ao de uma tribo, oriunda do baixo Tocantins, e, paralelamente, o olhar evoca o herói dos romances de capa espada, que à coragem une diversão com bebidas e mulheres e, ainda, o narrador adulto incorpora a associação erudita e europeizante do quadro de Chirico (de sua fase metafísica), cujo estranhamento desperta o interesse de alguns surrealistas, tendo sido, inclusive, adquirido por Breton.

A figura de um homem com o dorso nu, em frente a uma mesa, sobre a qual está depositado um livro, comporta certa estranheza, pois se instaura um jogo entre o mostrar e o velar que inquieta: o livro fechado (ainda a ser aberto ou indicativo de leitura encerrada?), o dorso alvo que contém partes sombreadas e cuja brancura predomina em meio a cores (negro, cinza, vermelho, azul), o bigode grande e os cílios negros sobre os olhos, que podem ser interpretados como completamente ou meio cerrados. E, mais, a parte inferior do corpo é oculta pela mesa e um dos braços coberto pela cortina, ou seja, nada do que se vê é inteiro, há sempre uma parte encoberta ou sugestiva de um lado não visível. O próprio título do quadro comporta ambiguidade, o cérebro ou a mente (“*cerveau*”) é de um menino, mas se visualiza um homem. Parece ser esse paradoxo que fascina o narrador e sustenta a comparação, ao expor a divisão do sujeito, pois Amanajós é a figura sedutora entre o bem e o mal, que pertence a elite de Juiz de Fora, “genro do Comendador F...” – cujo nome não se divulga, preservando-se ironicamente o respeito social do título do sogro, porém Amanajós ignora as normas de tal classe. É advogado, devendo, portanto, obediência às leis, mas as transgride; propaga a boemia entre os jovens, desarranja a ordem pública, é despachado pelo governo para o Acre, mas não se emenda, preferindo a prisão e a morte a abdicar da bebida.

Em ponto menor, “arrabiato fuorilegge encharcado de caninha” (p. 25), o italiano e o diminutivo que denomina nossa bebida mais popular, insinuam, de novo, sua divisão enquanto sujeito e adentram o texto, paradoxalmente, como se fossem uma só língua, sugerindo inteireza. Contudo, o leitor sente a ruptura linguística e ela cria certa ambiguidade, antecipadora da oscilação entre a grandeza de uma “voz atenorada” e o apequenamento de ser chamado “o tenor da cachaça”, que reúne, na expressão, o erudito latim “*tenerè*” e o português da “cachaça”, já que o vocábulo compreende traços da língua ibérica “cachaza” e se vincula à primeira espuma da produção colonial do nosso açúcar. Amanajós é

também o introdutor da ideia desordenadora do demoníaco, admirado, pois ainda melhor do que o contexto histórico do narrador-adolescente, determinado pelo fascismo e pela bomba atômica.

Desde as primeiras linhas, a personagem se configura como “sinistro”² e tal adjetivo se estenderá ao fragmento seguinte, “Marruzko”, dedicado ao leão que inicia o narrador no mundo particular dos bichos e lhe revela literalmente seu temor não dos seres, mas da palavra. O fato de o leão não urrar, leva o narrador a declarar respeito por “sua pessoa” e, nesse sentido, a tecer outras considerações quase humanas sobre o animal, até com certa ternura, confessando que o medo vinha de outro lugar, ou seja, da palavra. Afirma ele: “O nome do leão era Marruzko. Esses dois erres, com zê azedo e o ká cortante, mais o urro do u no centro, formavam um composto que me aterrorizava”. Essas sensações despertadas pelos fonemas não seriam uma homenagem a Rimbaud e seu “Voyelles”? Enfim, o motivo do “terror” (que ocultaria o fascínio) é da ordem do verbo. E, ainda, em linhas gerais, os textos de *A idade do serrote* encenam a palavra, inventam, desviam e deslocam expressões sempre em busca de outra lógica, sugerindo o insistente desejo do narrador pela elaboração verbal.

Em tal viés e não por acaso, os textos “Amanajós” e “Marruzko”, metonimicamente, se seguem e tocam na organização do livro. À primeira vista, associam-se pela “insólita notícia” que o segundo fragmento divulga: o maior boêmio de Juiz de Fora entra de madrugada na jaula do leão que dormia e, pela manhã, quem é encontrado dormindo, “o sono dos bem-aventurados”, é o advogado, enquanto o animal “espantoso”, desperto, lhe faz companhia. Interessa sublinhar os adjetivos que configuram o leão: “velho, desdentado, amnésico, vegetariano”. À semelhança do transgressivo Amanajós, ele também rechaça as normas de sua espécie e não come carne. Além disso, sofre de amnésia, pressupondo que teria lembranças a esquecer e, nesse jogo associativo, o narrador se pergunta se “os seres mais inumanos” teriam alguma ligação com a ternura, “não só o leão ou o tigre”, mas “o carrasco, o ditador, o alto executor dos campos de concentração, o artífice da bomba” (p. 31). O trecho retoma o contexto já assinalado no fragmento “Amanajós”, configurando-se muito mais demoníaco do que os desarranjos realizados pelo bêbado, que assusta a cidade “clarinando nomes feios” ou se mascarando fora do carnaval.

No entanto, o insólito da cena de Marruzko e do advogado evoca um aspecto mais perturbador, a saber, a perversão das figuras humanas citadas, responsáveis pelos atos finais do texto antecedente. O narrador vai graduando os casos de estranhamento. Ao relatar a entrada de Amanajós na jaula, com o leão adormecido, há uma citação de « Booz endormi » (*La legende des siècles*), de Victor Hugo, segundo a qual, já havia passado « *l'heure tranquille où les lions vont boire. Tout reposait dans Ur et dans*

² Curiosamente, a palavra é empregada em espanhol como uma das traduções do “Unheimlich” de Freud: “lo siniestro”.

Jérímadeth » (p. 30). Há uma espécie de troca de papéis: primeiro, de escritos, pois o de Hugo rompe o que lemos e os versos franceses substituem a prosa em português, depois, troca do momento de beber das personagens, pois a hora tranquila de o leão beber se opõe ao fim (ou auge) da bebedeira de Amanajós, que acaba caído na jaula. Porém, os dois deslocamentos assinalados ocultam outro, vinculado ao sabor pelo estranhamento verbal que se repete ao longo dos episódios e se encontra no nome das cidades de Hugo. Enquanto a existência de Ur é comprovada no mundo bíblico por arqueólogos e historiadores, *Jérímadeth* não. Parte da crítica francesa atribui tal invenção a um jogo verbal do autor (para rimar com o verso « *Brillait à l'occident, et Ruth se demandait* »), pois se pode ler « *J'ai il peut rime à dait* »; outra parte considera que houve uma feliz busca de sonoridade para contemplar a língua hebraica, enfocando as relações com a “cor local” e “temporal” (p. 107).³

Cabe aqui considerar dois enfoques: o de Murilo e o de Candido. O episódio e o ensaio demonstram, em ponto menor, o que se observa no conjunto de *A idade do serrote*, voltada sempre para o efeito da palavra e, por extensão, da literatura. Em “Marruzko”, a entrada de Hugo propicia mais evocações poéticas, a de Mario de Sá Carneiro e de Teixeira de Pascoaes (agradáveis ou de “indúbia sugestão” pelo emprego impróprio de certo adjetivo), chegando-se a um “fecho leonino” pelo empréstimo de Jean Arp, artista reverenciado pelo narrador, e, de novo, a língua francesa desloca a portuguesa: “Par conséquent [...] Le lion est un diamante” (p. 32). Ora, já se está no oitavo fragmento da obra e a singularização ou “estranhamento artístico” (no sentido de Chklóvski⁴), passa a ser cada vez mais familiar, viabilizando a perspectiva de Candido, pois, “o leitor tem a impressão de estar sempre no mesmo contínuo linguístico” (p. 58). “[...] o insólito linguístico parece normal e, ao mesmo tempo, cria uma originalidade rara e inesperada, que encaminha a frase para um campo mais largo de significado [...]” (p. 59). O crítico aponta também o caso de palavras “ajeitadas à portuguesa”, enumerando várias frases e expressões que se desdobram em outros fragmentos do livro.

Interessa essa duplicidade do familiar e do estranho porque ela sustenta várias figuras murilianas, sendo que um aspecto engendra o outro e vice-versa. Primo Alfredo, por exemplo, descreve um dentista e professor que passava as férias em Juiz de Fora, tratando-se do primeiro intelectual

³ Sobre o assunto, afirma Parisot: « Ce nom de ville a été inventé par Hugo pour rimer avec se demandait; se lire « *J'ai il peut rime à dait* » ». In: PARISOT, Henri (éd.). *Avant-propos à Victor Hugo, ... La Bouche d'ombre*. Paris: Gallimard, 1943, p. 15. Para outra posição, v. PÉGUY, Charles. «Victor-Marie, comte Hugo». In: *Les Cahiers de la Quinzaine*, XII^e série, 1^{er} cahier, octobre 1910.

⁴ Para esse teórico, “o objetivo da arte é dar sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objeto e procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção”. CHKLOVSKI, V. “A arte como procedimento”. In: *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1971, p. 45.

que o narrador diz ter conhecido de perto. O jovem admira-o e sua atenção captura os níveis de estranhamento da personagem, a começar por uma palavra que lhe parece “insólita àquela época: proletariado.” O primo apresenta-lhe, ainda, Silvio Romero e discute com seu pai questões religiosas. E, mais, infringe regras recorrendo à ironia do discurso, algo que insiste na elaboração escrita do narrador-adulto, impondo forte crítica à igreja, à política e à burguesia da cidade. Alfredo menciona, por exemplo, que a única originalidade de Monsenhor G... era “palitar os dentes fora das refeições”, ou, ao saber que voltara o hábito de jantar à luz de velas, “dos tempos imperiais”, propõe que deveriam instaurar outro rito, o de “descomer em grupo à luz de velas”. Sem dúvida, o intento é chocar, romper ou transgredir o contexto burguês da cidade, assemelhando-se a Amanajós e dele se diferenciando pelo método: é via discurso que o primo reinventa o mundo (ou o narrador reinventa o primo?).

O estranhamento das personagens femininas

Não só as personagens masculinas se compõem com traços insólitos, algumas das femininas também. Aliás, no ano da publicação de *A idade do serrote*, em texto para *Correio da manhã*, Drummond já afirmava: “Só as mulheres formam um universo poderoso, gravado em poucas linhas, na variedade de graças e grotesco [...]” (2014, p. 167). Pode-se acrescentar que, como nos episódios já referidos, tais aspectos se aliam ao humor. Duas viúvas, Dona Coló e Dona Custódia, são exemplares de tal relação. A primeira cheira a “galinha molhada”, tem fios de barba, “voz de taquara rachada”, é invasiva em conversas alheias e libidinosa com o narrador-menino, que a repele enojado, opondo-a às prazerosas carícias da fogosa vizinha Lili de Oliveira. Coló desperta no jovem a questão do lugar dos “colós” e das “colós” no outro mundo, já que Deus não os despacharia para o inferno porque o ajudam a sublinhar sua incessante “e polida paciência”.

Já a segunda tem “seios anônimos”, “pernas sem caráter”, estrábica, de sorriso “também estrábico”, com buço “ameaçando transformar-se em bigodes”, isto é, semelhante a Coló perde o perfil feminino e, comparada a uma máscara, não necessitava de nenhuma no carnaval, pois “dispunha da própria cara”. Variante das figuras de James Ensor, ao lado dos mascarados, o escrito sobre Custódia retoma o “*a posteriori*” freudiano – tão importante para o trabalho mnêmico realizado na obra –, uma vez que o diálogo com a pintor belga destaca o olhar do narrador adulto, que não conhecia Ensor no tempo de menino. “Antropófago”, aproxima a mulher, pertencente à pequena comunidade, a máscaras expressionistas, oriundas da arte europeia, para denunciar a “hipocrisia dos rostos”, além do gosto duvidoso (conforme a descrição de sua sala) e excessos exibicionistas, especialmente a homenagem, feita por ela ao marido-morto, e descoberta

no meio da sopa do jantar, pois do fundo do prato emerge a “cabeça do coronel Pedroso e seus bigodes enormes”.

Para o narrador, Dona Custódia lhe permite perceber o “lado ridículo, o loplop cômico da pessoa humana”, cabendo esclarecer que o termo “loplop” recobra a figura híbrida de um homem com cabeça de pássaro, apresentada no romance-colagem *A mulher 100 cabeças*, de Max Ernst, e sugestiva tanto de antigas criações míticas, como do diálogo com esse pintor e poeta, ligado ao surrealismo. Nas duas personagens femininas, aflora o traço grotesco de parte da burguesia da cidade, ilustrando igualmente os “tipos bizarros” que o jovem conheceria ao longo da vida. No entanto, em outro episódio, o de “Asta Nielsen”, surge a primeira revelação “do loplop feminino”, valorizado pela atriz dinamarquesa. Ao contrário das viúvas, ela propaga a reduplicação de cabeças (cem /100) em suas interpretações, graças ao jogo imagético do cinema.

E “Asta Nielson” não está só em tal contraposição. Há personagens femininas que se constituem de modo paradoxal, comportando estranheza e fascínio. É o caso de “Carmem”, a prima qualificada como uma “górgone” em “escala reduzida”, provocando “atração e repulsa” e, exercendo as funções masculina e feminina. Tal conformação assinala sua duplicidade, intensificada pelo emprego do termo “evadâmica” (Eva e Adão, mal e bem...). Além de seu nome evocar a cigana homônima de Merimée e/ou Bizet, caracterizando-a como mulher fatal, a moça comporta traços da Medusa, pois é capaz de paralisar o parceiro e, ao mesmo tempo, despertar-lhe o desejo de assassiná-la. Em jogo, mais uma vez, o desejo do narrador com suas contradições, deslocamentos e fantasmas.

Portadora de dentes poderosos ou, com todas as letras, de “uma formidável dentadura num background de testa, olhos e cabelos”, Carmem a tudo morde e domina. Sem ser o tipo do jovem, opõe-se a Dona Coló e a Dona Custódia, já que não cria, como a primeira, sentimento de “nojo” e alívio ao narrador quando falece; nem como a segunda, a desconfortável impressão de morte da beleza, pois “antídoto das mulheres bonitas”. Oposta à pulsão de morte que envolve as viúvas, a prima encarna a de vida e, por meio dos dentes que mordem, sugere a sensualidade expressa na metáfora “o sol erótico, uma janela sobre a vida”, enquanto o cheiro de seu corpo coloca o adolescente “frente à matéria viva, imediata”.

Não só em “Carmem”, o dado erótico se mescla ao insólito, pois, na formação do narrador, outras mulheres são delineadas paradoxalmente: mistos de enigma e sedução. “Abigail”, por exemplo, “vamp honesta”, empurra-o para modernidade, abrindo-lhe horizontes poéticos, por uma ideia, segundo a qual “um simples manequim de costureira” seria “mais belo e sugestivo que qualquer estátua grega”. Adulto, ele observa que a moça, sem o saber, retoma Huysmans, índice das relações literárias que o perseguem. Contudo, interessa sublinhar o “acontecimento insólito”,

conferido a Abigail, desvelando a “miséria” da condição humana, e justificando o argumento de Antonio Candido, para quem um dos aspectos de *A idade do serrote* está no “movimento pendular”, no qual o comum é visto como extraordinário e este como comum (CANDIDO, 1989, p. 57), ampliando-se o alcance da criação estética de Murilo.

Literalmente, Abigail é protagonista de “um acontecimento insólito” na vida do narrador, pois ela começa a sofrer desmaios, tonturas e vertigens e não se descobre o motivo, até se esclarecer que expelira uma “enorme solitária” (“setenta metros de comprimento, diziam”). Angustiado, o narrador se impressiona, garantindo que “o erotismo parecia anulado para sempre”; porém, a afirmação se desfaz quando a moça se restabelece, encorpa e ele restaura sua imagem pela metáfora “grande rosa aberta”. No fim, ela acaba se casando, deixando o jovem desconsolado, a ponto de só se recuperar quando sabe que ela “era infeliz com o marido”, ou seja, há um sabor de vingança que sublinha outra forma de manifestar seu olhar, não apenas irônico, mas contaminado por certa maldade.

Contudo, é a irmã de Abigail, Hortência, quem traz à tona uma das mais intensas sensações de estranhamento, pois, desde pequena se alienara do convívio de todos, trancando-se em um quarto do sobrado em que vivia. O Imaginário da coletividade cria várias versões para seu isolamento. O narrador experimenta enorme curiosidade em vê-la, todavia, só consegue entrever “um raio oblíquo de seu rosto”, quando ela perde os pais e vai morar com Abigail. Sua saída é marcada por uma atmosfera fantasmática, embora, textualmente, não houvesse “vento” uivando, algo que poderia evocar contos de suspense ou terror. Ela sai, à noite, envolta em “véus negros viuvais” em um automóvel com cortinas fechadas, mantendo o mistério. Tempos depois, o narrador relata compreender o significado de Hortência para si mesmo: ela teria sido a “anunciadora” de personagens de Dostoiévski e Kafka. Mais uma vez, em Murilo, a literatura se sobrepõe ao cotidiano, ainda que rompido pelo enigma da moça. Os dois autores citados são mestres em criar seres atormentados; no primeiro, a angústia enclausura-os, no segundo, o encerramento é literal, uma vez que as personagens se debatem num contexto social sem saída ou explicações. A lógica, análoga a do inconsciente, é outra. A angústia, ou algum afeto psíquico que domina Hortência, poderia ser pensada como parte de outro campo do saber, a medicina ou a psicanálise, por exemplo; no entanto, cabe à literatura — e por extensão à *recoirdar* cultura — tal papel.

Assim, ainda para entender a função da moça, o narrador dedica-lhe um parágrafo, o último do episódio, vinculando-a a lembranças culturais. Ela seria, entre várias comparações, a “musa secreta da pré-história, a noiva impossível do bisonte de Altamira” ou a “irmã gêmea do Máscara de Ferro ou de Hölderlin-Scardanelli trancado em sua torre de Tubingue”,

ou, ainda “uma das confidentes de Julien Green e de Lúcio Cardoso”. Essas associações comportam sempre algo inquietante, a pintura rupreste paleolítica do bisonte destaca não só o espaço fechado da caverna em que se encontra, como contém belas e estranhas figuras de animais, intrigando o homem contemporâneo pela arte inusitada e expressiva da época. Já Green é marcado pela dualidade e fantasmas que determinam sua vida, expostos ou censurados em sua obra (*Journal*), e não se pode ignorar que Lúcio Cardoso, em *Crônica da casa assassinada*, constrói uma personagem, pouco aceita por seu meio, que se isola em seu quarto, no interior de uma casa, gerida por preconceitos, mortes e fantasmas de membros da família, ao longo dos anos.

A oscilação entre o comum e o extraordinário nota-se, sobretudo, no jogo verbal que circunscreve os seres de Juiz de Fora, pois, sem merecer um fragmento específico como os até aqui comentados, eles são fundamentais para se apreender o insólito das conexões produzidas pelas palavras. Estas, desentranhadas de seu contexto usual, reúnem-se para sugerir imagens risíveis e surpreendentes, responsáveis pela constante e peculiar duplicidade entre a familiaridade e a estranheza da visão narrativa. Em “A rua Halfeld”, relances mnêmicos vão produzindo figuras comuns, que transitam casualmente por esse espaço, tornando-as extraordinárias. O olhar “flaneur” do narrador, que conhece os passantes, impele-o a caracterizar metonimicamente Dona Aurélia como “uma montanha de babados”, qualificando seu cheiro de “biscoito azedo”; a costureira Ricardina torna-se diversa e inusitada pela gradação e intensidade dos adjetivos que a descrevem – “feia, feiona, feiíssima com uma cabeleira negra, negrona, negríssima de entontecer”; Catarina, “estouvada e sardenta”, ganha peculiaridade pelos inexplicáveis “olhos bicudos”; Santinha, “deliciosamente vulgar”, delinea-se pelas associações sonoras e sensuais, mas inesperadas, dos termos “petulante, peitulante, rebola as ancas, à vontade do mundo”; D. Perpétua se distingue por ser “riquíssima em pés de galinha”; D. Rosalina por seus “olhos putais” e “boca reclame”; “as desgraciosas irmãs” Lúcia e Lucíola fazem um “penteado desleixado”, não *subscrito* pelo narrador; Dona Gertrudes, “lambisgoia e múmia pré-natal”, literalmente, “já nasceu fora de moda”; a cantora Risoleta tem “braços explosivos” e “olhos em itálico” e a lista poderia se prolongar, principalmente, se os seres masculinos também fossem aqui contemplados.

Em linhas gerais, conforme bem observado por Antonio Candido, há uma fusão de rasgos antagônicos, já assinalada por Manuel Bandeira, para quem Murilo é um “conciliador de contrários”, incorporando o “eterno ao contingente”. Os procedimentos inventivos de Murilo apontam, analogicamente, algo do trabalho onírico e da sobredeterminação, sublinhada em Drummond. As imagens que particularizam as personagens vêm de universos distintos, deslocando palavras de seus

contextos e as condensando em outro, abrindo ao leitor uma série de interpretações distintas como se seu conteúdo manifesto, deformado, contivesse o pensamento latente do narrador. À guisa de exemplo, a impressão de máscaras das personagens (as viúvas, por exemplo) permite não só pensar a questão belo/feio, mas também a dissimulação de ambas (basta recordar do atentado sexual ao narrador ou do desprazer de tomar sopa pela presença do retrato de um morto no prato) e, além disso, elas remetem às figuras de Ensor. Sempre intrigado, o leitor se pergunta: o que seriam “os olhos em itálico”, expressão que concentra corpo e sinal tipográfico, de Risoleta ou “a boca reclame”, reunião de corpo e publicidade, de Rosalina ou “olhos bicudos” de Catarina? Seriam intrincados, agudos, amuados, pungentes?

Esse conjunto justifica a presença de Max Ernest e seu romance colagem, pois os processos empregados em *A idade do serrote* assemelham-se a colagens e mimetizam associações livres, estabelecendo afinidades com o trabalho psicanalítico, sem esquecer do lirismo, sempre atuante nos fragmentos. Impossível não mencionar a descrição da mãe e da madrastra: com todas as letras, a primeira, “afeiçoada ao canto e ao piano, ao morrer, “torna-se constelação” – tributo a Mário de Andrade? ; a outra, “segunda mãe [...] resume a ternura brasileira” a ponto de o narrador asseverar: “Risquei do vocabulário a palavra madastra”; Marruzko, o inusitado leão, até disporia de “clemência, talvez reservas de ternura apreendida na companhia materna, ou quem sabe ecos de canto órfico de sabiá ou arrulhos de pomba-rola[...]”; Carmem, provocadora de encanto e repulsa, tem sua ambiguidade explicitada entre a estranheza do animal e a delicadeza da flor, ou seja, “sabia ser também gentil, quase suave, tangenciando égua e papoula”, etc.

Enfim, não por acaso, Candido escolhe *Boitempo* e *A idade do serrote* para escrever sobre ambos, que se tocam não apenas pela (re)construção das lembranças, mas também pelo humor delicioso e fino lirismo. Conforme o ensaísta, Drummond constrói, por meio de “seu verso seco e humorístico, o seu firme golpe de vista e a capacidade de escorço, [...] num clima de poesia e ficção, a verdade que é o mundo do eu, e o eu como condição do mundo” (p. 55). Por sua vez, pode-se dizer que Murilo constrói, num clima de ficção e poesia, a possível verdade de seu mundo de outrora por meio do irônico e erudito olhar adulto. Em síntese, os dois autores aproximam-se por vários aspectos nas obras citadas, sem perder a singularidade que os marca.

E, mais, se retomássemos uma das reflexões de Doubrovsky sobre seu conceito de “autoficção”, contida em “Mon dernier moi” (2010), no qual ele propõe que “o vivido se conta vivendo” e a transferíssemos para as duas obras de Drummond e Murilo, permeadas, em maior ou menor proporção, pelo traço poético, assinalado por Candido, seria possível dizer igualmente que ‘o vivido se poetiza vivendo’, ou seja, os acontecimentos

da vida do sujeito lírico ou do narrador, de algum modo, se perdem, se inserem e se reencontram na trama ampla da poesia e da prosa, na qual Imaginário e Simbólico se transfiguram nos versos e fragmentos que compõem as cenas de seus escritos, espetáculo a ser oferecido ao olhar do leitor, deixando de ser mero acontecimento pessoal para se tornar cultural. Embora em certos poemas e fragmentos, o tempo verbal ocorra no pretérito, na maioria, o presente domina como se o sujeito dos poemas ou dos textos em prosa pudessem (re)viver o perdido no momento exato da fatura da criação literária. E, “*a posteriori*”, no instante da leitura, cabe a nós (re)vivemos com ele. Prazerosamente.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BIRMAN, Joel. “O rei está nu. Contrapoder e realização de desejo, na piada e no humor”. In: *Revista Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro, v. 22, 210.
- CANDIDO, Antonio. *A Educação Pela Noite & Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CANDIDO, Antonio. “Autobiografia poética e ficcional de Minas”. In: *IV Seminário de Estudos Mineiros*. Belo Horizonte: Edições do Cinquentenário da Universidade Federal de Minas Gerais, 1977.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973 (3ª ed).
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Boitempo & a falta que ama*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1973 (2ª ed.).
- FREUD, Sigmund. Carta 52 (1896). In: *Obras completas* (v. 1). Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- FREUD, Sigmund. “Recordar, repetir, elaborar” (1914). In: *Obras Completas* (v. 10). São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. “O humor” (1927). In: *Obras Completas* (v. 17). São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. “A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos”. In: *Obras Completas* (v. 14). Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- LACAN, Jacques. *Le séminaire/ livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1973.
- LACAN, Jacques. *Le séminaire/ livre I. Les écrits techniques de Freud*. Paris: Seuil, 1975.
- MENDES, Murilo. *A idade do serrote*. São Paulo: Cosac & Naif, 2014.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mímese* (ensaios sobre lírica). Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- PARISOT, Henri (éd). *Avant-propos à Victor HUGO, ...La Bouche d'ombre*. Paris: Gallimard, 1943.
- PÉGUY, Charles. “Victor-Marie, comte Hugo”. In: *Les Cahiers de la Quinzaine*, XII^e série, 1^{er} cahier, octobre 1910.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris: Fayard, 1997.

Cleusa Rios P. Passos é professora titular livre-docente do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. É autora dos livros *As armadilhas do Saber. Relações entre Literatura e Psicanálise* (2009), *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias* (2000), *Confluências crítica literária e Psicanálise* (1995) e *O outro modo de mirar. Uma leitura dos contos de Julio Cortázar* (1986). Contato: clerios@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6033-3112>

DO DOIS AO TRÊS EM JOÃO CABRAL*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i30p193-221>

Ariovaldo Vidal¹

RESUMO

Em sua primeira parte, o ensaio descreve brevemente a resenha que Antonio Candido dedicou ao livro de estreia de João Cabral de Melo Neto, *Pedra do sono* (1942), publicada no ano seguinte com o título de “Poesia ao Norte”, e recolhida hoje no livro *Textos de intervenção* (2002), mostrando a admiração mútua entre poeta e crítico. Na parte central, o ensaio procura analisar o poema de João Cabral “Duas das festas da morte”, do livro *A educação pela pedra* (1966), a partir do ensaio de Antonio Candido “A passagem do dois ao três” (1974), recolhido também no livro citado, mostrando a possibilidade de leitura de um movimento dialético entre as duas estrofes do poema. E na parte final, um breve comentário ao poema que dá título ao livro de Cabral, comentado no mesmo sentido do anterior.

ABSTRACT

In its first part, the essay shortly describes the review that Antonio Candido dedicated to the debut book by João Cabral de Melo Neto, Pedra do sono (1942), published in the following year entitled “Poesia ao Norte”, and collected these days in the book Textos de intervenção (2002), showing the mutual appreciation between the poet and the critic. In its central part, the essay seeks to analyze João Cabral poem “Duas das festas da morte”, from the book A educação pela pedra (1966) in the essay by Antonio Candido “A passagem do dois ao três” (1974), ability to read a dialectical movement between the two strophes of the poem. And in its final part, a brief comment to the poem that provides the title to the book by Cabral, commented in the same sense of the previous.

PALAVRAS-CHAVE:

Antonio Candido;
“A passagem do dois ao três”
João Cabral de Melo Neto;
A educação pela pedra.

KEYWORDS

Antonio Candido;
“A passagem do dois ao três”;
João Cabral de Melo Neto;
A educação pela pedra.

* Uma primeira versão desta leitura foi apresentada em 2013, no Congresso da ABRALIC de Campina Grande (PB), com o título “Horror à brasileira”; antes disso, trabalhei várias vezes com o poema em sala de aula, circunstância que muito me auxiliou na leitura do texto.

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

*Não é pelo vício da pedra,
por preferir a pedra à folha.
É que a cabra é expulsa do verde,
trancada do lado de fora.*

“Poema(s) da cabra”, in *Quaderna*

Em mais de uma ocasião, Antonio Candido (1918-2017) demonstrou sua admiração pela poesia de João Cabral (1920-1999), dizendo mesmo considerá-lo um dos maiores poetas do século XX. A lembrança da frase não tem o propósito laudatório (e ingênuo), antes de começar a falar de sua obra que parece andar um tanto por baixo em mais de um setor da crítica; o próprio poeta “revolucionado” sabia disso, pois ainda em 1985 abria seu livro *Agrestes* chamando atenção para o fato de que sua poesia ria “de ser sem discípula”, vendo outra banda desfilar.¹ O propósito de lembrar a frase é simplesmente registrar a admiração (recíproca) que Antonio Candido nutria por João Cabral; digo mesmo que entre crítico e poeta havia mais de uma afinidade profunda, das quais um aspecto ou outro pode aparecer neste ensaio, que não tem exatamente esse propósito como primordial.

O interesse maior destas páginas é ler um poema de Cabral a partir de um ensaio de Candido, a fim de compreender o trabalho rigoroso do poeta na representação da matéria social brasileira, bem como demonstrar o alcance do ensaio enquanto instrumento de leitura e interpretação. Trata-se de uma análise do poema “Duas das festas da morte”, de *A educação pela pedra* (1966), feita com o apoio do ensaio “A passagem do dois ao três”, publicado em periódico e, posteriormente, recolhido no livro *Textos de intervenção* (2002). Na parte final do ensaio, comento brevemente outro poema do livro, a fim de avaliar o alcance do ensaio de Candido. Mas antes de entrar no poema de Cabral, é preciso mencionar alguns aspectos da antológica resenha que o crítico escreveu por ocasião da estreia do poeta, sem o que o diálogo dos dois ficaria incompleto.

¹ “A Augusto de Campos”, in *Agrestes*.

1. De Candido a Cabral

Ao publicar seu livro de estreia — *Pedra do sono* (1942), em edição do autor —, João Cabral consegue que no ano seguinte seu livro chegue às mãos do crítico paulista através de um amigo comum. Tendo conhecido o livro, Candido resolve resenhá-lo junto com outro volume que lhe chegara às mãos do também jovem poeta Rui Guilherme Barata, chamado *Anjo dos abismos* (1943), publicado pela José Olympio; e devido à procedência dos dois poetas (Rui era do Pará), dá à resenha o título de “Poesia ao Norte”.²

Ao livro de Rui Barata, será dedicada a parte final da resenha, quando Candido comenta que seu livro de estreia revela por inteiro uma identificação profunda com a poesia de Augusto Frederico Schmidt. Vista de hoje, parece que a trajetória de Rui é de algum modo similar à de Vinicius de Moraes (sem considerar o valor das obras) pois, como este, Rui também passou dessa poesia de “halo majestoso”, sob influência de um mesmo mestre, à poesia participante na década seguinte e, posteriormente, à canção popular.

Mas ficando na obra de Cabral, que ocupa a quase totalidade da resenha, quero me deter em dois ou três comentários de Candido, que terão consequências na obra posterior do autor, deixando de lado várias expressões sugestivas do texto; tanto que o próprio Cabral elogiará mais de uma vez a resenha, que qualificou de “artigo admirável”, dizendo que o crítico percebeu tudo o que era e o que seria sua poesia dali em diante. Numa de suas entrevistas, o poeta deixa clara sua admiração pelo crítico, trecho que vale a pena reproduzir:

[...] quando o meu primeiro livro saiu, eu estava no Recife. Eu conhecia o Antonio Candido de nome, ele já morava em São Paulo e já fazia crítica literária. Eu mandei para ele o livro *Pedra do sono*, sobre o qual ele publicou uma crítica no jornal *Folha da Manhã* [...] Mas eu lá do Recife nem sabia da existência desse jornal — *Folha da Manhã* — e não tinha lido esse artigo. Quando eu vim para o Rio, um dia conversando com Carlos Drummond ele citou esse artigo de Antonio Candido. Hoje eu poderia colocá-lo como prefácio em minhas poesias completas porque ele previu tudo o que eu ia escrever, a maneira como eu ia escrever e meu primeiro livro não é ainda muito característico da minha maneira posterior, mas ele pressentiu tudo. Notou que minha poesia aparentemente surrealista, no fundo, era a poesia de um cubista. De fato, de todas as escolas, estilos de pintura, a coisa que mais me influenciou, mais me marcou foi o Cubismo. Daí também essa grande influência de Le Corbusier. O Antonio Candido

² A resenha foi publicada no jornal *Folha da Manhã*, São Paulo, 13 jun. 1943; depois de algumas republicações, encontra-se recolhida no citado *Textos de intervenção* (2002, p. 135-42). O modo como o livro chegou às mãos do resenhista está contado pelo próprio Candido num breve artigo para a *Folha de S. Paulo* (1999, p. 4) por ocasião da morte de Cabral. Agradeço a Edu Teruki Otsuka pela lembrança do artigo.

previu esse meu construtivismo, essa minha preocupação de compor o poema, de não deixar que o poema se fizesse sozinho, de falar das coisas e não de mim. (ATHAYDE, 1998, p. 100-1)

Se Candido pressentiu com tamanha clareza a verdadeira feição de sua poesia já naquele momento – dizendo ser uma composição de caráter pictórico, feita de “objetos precisos”, em que as palavras ganham um “valor plástico” –, o fez de uma maneira que sugeria vários aspectos que se tornariam decisivos da poética do autor. Além desse construtivismo que o crítico percebeu por dentro do tecido surrealista – e, de fato, Cabral dirá mais tarde que Le Corbusier o “curou” do surrealismo –, Candido fará um comentário dos mais decisivos para compreender a poesia de Cabral, cujo trecho cito abaixo:

Não se conclua porém que esta poesia seja um edifício racionalista. Muito pelo contrário, o trabalho ordenador a que é devida se exerce sobre os dados mais espontâneos da sensibilidade. Daí a riqueza do livro, que alia a ordenação da inteligência ao que há de mais essencialmente espontâneo no homem. (CANDIDO, 2002, p. 137)

Como bom crítico dos avessos, Antonio Candido percebeu de imediato uma condição decisiva da poesia de Cabral: que por dentro da simetria toda que marcava aquele construtivismo, havia a matéria humana, o que há de “mais essencialmente espontâneo no homem”, condição que será decisiva para que em toda sua poesia, mesmo quando não fale do homem e, sim, dos objetos, ela esteja sempre impregnada do humano, como dirá mais tarde um de seus críticos.³ Não é por outra razão a presença constante e decisiva da natureza na poesia do autor – uma nostalgia discreta e intensa de um vínculo perdido entre homem e natureza –, da qual o homem tanto se afasta, mas para a qual todo o universo de seres e coisas de Cabral parece se voltar, resgatada na beleza vista e vivida pelo olhar que admira a forma perfeita do ovo de galinha, e de tantos seres, num movimento que sonha recuperar uma extensão espontânea entre o homem e sua paisagem – como aparece na estrada de Caxangá, onde tudo passa ou já passou, com “namorados que passeiam/ amadurecendo o amor”.⁴

Essa presença visceral das coisas mais espontâneas e naturais do homem é levada ao limite em sua obra, com uma consciência aguda de dois temas decisivos em sua poesia – a morte e o tempo. No caso da morte, há uma presença tão extensa em seus poemas que o próprio poeta fala disso, dedicando a ela seções de livros; conta mesmo um episódio em que foi

³ Refiro-me ao comentário de Luiz Costa Lima (1995, p. 222) a propósito do belo poema “A mesa”, de *O engenheiro* (1945), ao dizer que na poesia de Cabral a presença dos objetos implica a presença do homem, através dos quais “ele pratica e objetiva sua humanidade”.

⁴ “O motorneiro de Caxangá”, in *Quaderna*.

consultar-se em Madrid com um “Grão-Doutor” que pediu para ler seus poemas e, na semana seguinte, volta com a resposta: falar tanto da morte é exorcismo, parece-lhe, pois “é o pavor da morte, da sua,/ que o faz falar da do Nordeste”.⁵

Não é só por isso que ele falará da morte no Nordeste, mas de fato acabará falando da sua também em versos contundentes, que traem uma consciência aguda da condição finita do homem, como aqueles de “Autobiografia de um só dia”, em que o poeta se põe a contar o episódio de seu nascimento: “Porém em pleno Céu de gesso,/ naquela madrugada mesmo,// nascemos eu e minha morte”.⁶ E a consciência do tempo aparece, entre tantos poemas, em versos pontiagudos como aqueles dedicados à obra final de Marques Rebelo – “*O espelho partido*”: seu romance-rio é visto pelo poeta como um câncer: “câncer que leva outro mais dentro,/ o câncer do câncer, o tempo”.⁷

Nessa composição entre o simétrico e geométrico com a espontaneidade – que vai criar na obra do poeta o gosto dos oxímoros, que buscam traduzir esse extremo formado pelos opostos –, talvez a melhor definição da poética de João Cabral tenha vindo do próprio Candido, não ao falar do autor e, sim, de seu próprio trabalho. No tópico dos “Pressupostos” da *Formação*, ao falar do modo como entende o trabalho do historiador da literatura num sentido moderno, livre do determinismo dos velhos compêndios e de uma atitude esteticista, Antonio Candido vê o trabalho do historiador num “equilíbrio instável” entre a individualidade da obra que se impõe e o quadro geral que ordena. Ao definir esse trabalho, o crítico afirma que ele busca “o máximo de vida com o máximo de ordem mental” (CANDIDO, 1975, p. 31), o que se resolve na forma daquele “equilíbrio instável” (Cabral dirá “equilíbrio leve”), condição que se traduz na figura do oxímoro, momentaneamente enlaçando os contrários numa unidade tensa. A composição desses contrários não deixa de levar a vida até o limite pois, se não abre mão do rigor, não deixa também de olhar para o horizonte como a vida na sua maior amplitude – o “rigoroso horizonte” do verso de Guillén. E quantos seres cabralinos não viverão a vida no limite: a bailarina feita de borracha e pássaro, que dança “nas secretas câmaras/ que a morte revela”; a bailadora andaluza, que também dança com o “gosto dos extremos,/ de natureza faminta”; e o toureiro espanhol, “o que com mais precisão/ roçava a morte em sua fímbria”.⁸

Mas há um comentário em especial de Candido que deve ser mencionado, pois dará ensejo a que entremos no tópico seguinte deste

⁵ “O exorcismo”, in *Crime na calle Relator*.

⁶ “Autobiografia de um só dia”, in *A escola das facas*.

⁷ “O espelho partido”, in *Museu de tudo*.

⁸ Respectivamente, “A bailarina”, in *O engenheiro*; “Estudos para uma bailadora andaluza”, in *Quaderna*; “Alguns toureiros”, in *Paisagens com figuras*.

ensaio: refiro-me ao fato de o crítico, depois de ter atinado com o projeto de base mallarmiana do jovem poeta, ter mostrado preocupação com a obsessão deste pela poesia pura, não somente pelo perigo de seu barco “ficar pelos escolhos” sem “alcançar as estrelas”, mas também pelo perigo implicado na pureza, de esta ressecar de algum modo a vida. E o fecho da resenha (no tocante a Cabral) é uma espécie de conselho e vaticínio que traz a marca da experiência, combustível de um grande crítico:

O sr. Cabral de Melo, porém, há de aprender os caminhos da vida e perceber que lhe será preciso o trabalho de olhar um pouco à roda de si, para elevar a pureza da sua emoção a valor corrente entre os homens e, deste modo, justificar a sua qualidade de artista. (CANDIDO, 2002, p. 141)

Com referência à poesia de Mallarmé, a despeito de sua admiração pelo poeta, Cabral dirá no entanto que ela “conduziu a um beco sem saída” (ATHAYDE, 1998, p. 135); e todo o trabalho posterior do autor de *Pedra do sono* será o de conquistar a realidade social e transformá-la em matéria de poesia. Cito um depoimento do próprio poeta para mostrar sua disposição naquele momento, aliás bastante injusto consigo mesmo:

Depois, compreendi que aquilo era um beco sem saída, que poderia passar o resto da vida fazendo esses poeminhos amáveis, requintados, dirigidos especialmente a certas almas sutis. Foi daí que resolvi dar meia-volta e enfrentar esse monstro: o assunto, o tema. *O cão sem plumas*, meu livro seguinte, escrito em Barcelona, foi a consequência (ATHAYDE, 1998, p. 104).

2. De Cabral a Candido

Conta João Cabral que, ao ler certo dia uma matéria sobre a expectativa de vida no Nordeste assolado pela fome, resolveu lançar-se sobre a folha em branco e, vencendo uma dificuldade que o acompanhava desde o início ainda com pretensões à poesia pura, encarar definitivamente o tema — “esse monstro” — que o aterrorizava.⁹ Mesmo sendo o depoimento do próprio poeta, tudo deve ser relativizado: seguramente não foi só a matéria que mostrava o horror da miséria que o moveu ou demoveu da poesia anterior, a que o poeta chamava injustamente de “onanista”, nem sua poesia fora inteiramente pura alguma vez. Mas era fato que sofria com não saber dizer certas coisas em verso e que, naquele momento, sua consciência o chamava para a participação da poesia na vida social, num ambiente em que a figura decisiva de Drummond, por exemplo, lhe dizia em correspondência que era preciso levar a poesia ao povo, aos operários, aos pequenos funcionários públicos (SÜSSEKIND,

⁹ O fato está contado na entrevista a Antonio Carlos Secchin (1985, p. 302).

2001, p.174), num momento decisivo de aproximação do poeta ao pensamento marxista, com consequências para sua vida e obra.

O certo é que, a partir de *O cão sem plumas* (1950) – poema-livro que recebeu uma bela leitura fotográfica de Maureen Bisilliat (MELO NETO, 1984) –, Cabral irá cada vez mais e intensamente incorporar ao seu temário a condição espoliada do homem nordestino sujeito à seca e abandono, em versos sempre contundentes e secos, com seu instrumento de trabalho desbastando as palavras crestadas pelo sol. Essa incorporação temática coincide também com uma definição maior de seu estilo, forjado durante aqueles anos em que esteve na Espanha pelo serviço diplomático, quando conhece a poesia do romancista medieval, incorporando de vez a seus versos a imagem prosaica e concreta, o verso curto, a rima toante, que marcarão sua obra na década de 50 e dali por diante.¹⁰ Ao ser publicado o poema-livro mencionado, que fala do rio Capibaribe e sua população indigente, uma colega que gostava do poema disse-lhe, entretanto, que havia no poema coisas violentas, ao que o poeta teria respondido: “Violento vai ser quando o rio falar” (FREIXIEIRO, 1971, p. 189).

Assim, logo depois do poema de 50, Cabral fará o rio falar no poema narrativo que incorpora definitivamente em sua poesia a forma do romance espanhol, influência que o acompanhará por toda a obra; depois será a vez de o retirante contar sua morte e vida, incorporando também a poesia popular do Nordeste, e dali em diante tantas outras vozes falarão seu canto a *palo seco*, em sua voz sem saliva, denunciando a realidade violenta num registro que oscila entre a notação indignada e dura nos versos secos, de um lado, e a frase também seca mas dotada de uma verve irônica, mordaz, incorporando a desfaçatez de uma elite “fundamentada” na modorra dos casarões servidos por mãos ainda escravas. Nessa mudança decisiva que ocorrerá em sua obra nos anos 50, não é exagero ler a duplicidade implicada nos versos a seguir como também uma atitude diante da poesia: num dos poemas da série dos “cemitérios pernambucanos”, o poeta dirá: “É cemitério marinho/ mas marinho de outro mar”.¹¹ Não passa despercebida ao leitor a referência ao poema de Valéry, como que marcando uma condição diversa para esse outro “cemitério marinho” que está à frente de seus olhos; e o que é importante também, dizendo essa outra realidade sem deixar de ser valeriano.

Coloca-se para o leitor o problema de saber exatamente o lugar desse ponto de vista que, inegavelmente, aponta com toda contundência a miséria da paisagem física e humana. Às vezes, a memória afetiva (e contraditória) faz que o “menino de engenho” relembre – sempre no

¹⁰ Esses breves comentários não têm intenção de descrever o processo todo da poesia do autor, de resto bastante tratado por sua melhor crítica, com a influência também dos poetas brasileiros, das artes visuais, da arquitetura e pensamento de Le Corbusier, Valéry etc.; trata-se apenas de pontuar uma mudança significativa em sua obra, para chegar ao tema decisivo que nos interessa por agora.

¹¹ “Cemitério pernambucano (São Lourenço da Mata)”, in *Paisagens com figuras*.

registro enunciativo e nada confessional — o passado em que a cana dos banguês era dócil e “clássica”, ordem linear e precisa destruída pela modernidade das usinas, como no poema justamente intitulado “Moenda de usina”.¹² Outras vezes — muitas vezes — a realidade agreste (e agressiva) dará ao homem que fala pelo seu lápis lições importantes de vida, sobretudo num mundo cada vez mais devorado pelo consumo, para o qual o engenheiro que “sonha coisas claras” colocará seu sonho e ciência a favor da construção do mínimo e essencial copo de água.

A situação se problematiza mais quando esse olhar que tira de seres e pedras lições de vida e poesia elide a causa dos problemas, dirigindo o olhar para a *resistência* levada ao limite em que o homem pobre, tragicamente, mostra sua grandeza inútil. Tome-se como exemplo o belo “Pregão turístico do Recife”: nele há três lições fundamentais que o poeta-guia ensina ao leitor-turista: a primeira, extraída da natureza (fonte de todas as lições), é o fio de luz precisa, matemática e metal que mostra a resistência do mínimo que, por reduzido ao essencial, ganha a plenitude de seu contrário aqui e em tantos lugares expresso pelos belos oxímoros que marcam o estilo de Cabral: é um fio de luz, mas com a consistência do metal. A segunda lição já supõe a ação humana, que imita a natureza que a cerca: os velhos sobrados esguios que se equilibram levemente desde longa data; e não será difícil ver nessa arquitetura a inspiração corbusieriana que tanto influenciou Cabral, o arquiteto-pintor que lhe ensinou que o poema é uma *máquina de comover* e que “a paixão faz das pedras inertes um drama” (LE CORBUSIER, 1977, p. 103). Mas a terceira lição, a mais intensa e difícil, é a que a frágil criatura humana ensina ao chafurdar-se na lama podre do mangue, em que todas as metáforas reduzidas ao essencial falam de doença e morte, mas que, por isso mesmo, levam a resistência da vida ao limite; lição bela sem dúvida, mas imposta pela violência de uma classe que passa quase ao largo do poema, ainda que não se possa deixar de reconhecer a contundência da denúncia.

Não se pode deixar de dizer também que essa categoria da *resistência* é central na poética de Cabral e notável em relação a vários temas e situações, especialmente ao tempo — afinal, se é preciso imitar a pedra, parte-se do pressuposto de que o homem é um ser frágil; e justamente dessa condição Cabral retirará matéria e perspectiva para alguns de seus melhores poemas pois, ao invés de lamentar o tempo que passa, cantará a resistência do homem e seu “motor”, funcionando até a última gota.¹³

Mas há outros casos em que a representação da miséria vem destituída de qualquer recompensa moral, com toda sua carga de degradação. Nesses casos como nos demais, o poeta mostra ter domado o monstro com mão serena e segura como a do toureiro Manolete, criando a um só tempo a impressão de uma realidade que chega ao leitor sem filtro

¹² In *A escola das facas*.

¹³ “O relógio”, in *Serial*.

algum – o sol de Pernambuco e, ainda assim, com a linguagem densa de uma poesia que se depura e pensa a cada passo; bastará recordar a série de seus “Cemitérios pernambucanos”, os versos de *Dois parlamentos*, ou de poemas como “Alto do Trapuá”, “Volta a Pernambuco” e outros mais. Nesses casos, a mediação simbólica da forma poética aparece em sua espessura estética, ao mesmo tempo deixando ver do outro lado a realidade que se ilumina indigna.

Feita a breve apresentação da antológica resenha que Candido dedicou a Cabral, e breves comentários acerca de um momento decisivo para a poesia deste, quero agora fazer o caminho inverso (ou melhor, de mão dupla), lendo um poema de Cabral que se oferece como possibilidade de diálogo com a obra de Candido, a partir de uma formulação do crítico quanto a seu método de leitura, o que ajudará a colocar em maior evidência as tensões do universo do autor pernambucano no que se refere ao tratamento das tensões de classe social. Trata-se de um dos poemas mais duros do autor – “Duas das festas da morte” –, presente em *A educação pela pedra*, abordando a realidade sem sentimentalismo, nem culpa retorcida: apenas o registro do absurdo; e se o intelectual acreditou alguma vez nas promessas e propaganda do desenvolvimentismo, o artista procurou corrigi-lo, pois o poema é expressão de um mundo estagnado. Vejamos mais de perto esse caso, presente no livro em que Cabral apostou alto, com poemas de uma sintaxe grave, cada um deles trazendo a marca pétrea do título.

Duas das festas da morte

Recepções de cerimônia que dá a morte:
o morto, vestido para um ato inaugural;
e ambiguamente: com a roupa do orador
e a da estátua que se vai inaugurar.
No caixão, meio caixão meio pedestal,
o morto mais se inaugura do que morre;
e duplamente: ora sua própria estátua,
ora seu próprio vivo, em dia de posse.

*

Piqueniques infantis que dá a morte:
os enterros de criança no Nordeste:
reservados a menores de treze anos,
impróprios a adultos (nem o seguem).
Festa meio excursão meio piquenique,
ao ar livre, boa para dia sem classe;
nela, as crianças brincam de boneca,

e, aliás, com uma boneca de verdade.

O poema segue o padrão das composições do livro em que se insere: formado de duas grandes estrofes, em número quaternário de versos (neste caso, as duas com oito versos), todos compostos com rimas toantes, cujo esquema supõe a rima apenas nos versos pares. Quanto ao metro, os versos variam em torno de doze sílabas, o que se contrapõe aos versos geralmente curtos das demais obras. Como notou Antonio Candido (2004, p. 79-80), em nossos poetas modernos (e comum em Cabral) ocorre uma oscilação métrica sem prejudicar o efeito final do ritmo; ao contrário.¹⁴

Já no título, a voz lírica estabelece distinções que vão orientar a leitura das duas estrofes-festas. O “duas” refere-se diretamente à questão da ambiguidade e tensão do texto: se não estivesse no título, não haveria destaque para esse aspecto; mas por ser a primeira palavra – portanto, posta em destaque –, é indício de que o tema do poema está decisivamente ligado a essa dualidade e tensão; ou seja, uma “festa” depende, para ser entendida, da outra. Mas ao separar em duas estrofes, indicia também a distância entre as duas “festas”, colocadas em situações extremas de um mesmo processo.

Há um caráter restritivo na expressão “duas das festas”, pois o poema leva a inferir que há mais de duas “festas da morte”, ou mesmo que há muitas: pode-se pensar, por exemplo, em todos os espetáculos em que é transformada a morte, como as execuções públicas etc.; ou mesmo em qualquer forma de ritual em que ela se dê; ou ainda pensar nos diferentes tratamentos e implicações da morte, especialmente como experiência traumática na vida privada do indivíduo, com a morte situada no âmbito do mistério existencial ou da indagação metafísica, dentro de certa tradição romântica. Ao falar em “duas das festas”, e destacá-las do conjunto de situações da morte, o Eu contrapõe a essas outras possibilidades o tratamento que ele quer dar.¹⁵

O poema, portanto, abre mão de todas essas formas para restringir-se a duas; assim, cria-se a noção de uma concentração, uma redução ao essencial, procedimento decisivo da linguagem poética; e mostra que

¹⁴ Para uma descrição dos aspectos formais do livro *A educação pela pedra*, ver o ensaio de Antonio Carlos Secchin (1985, p. 223 e ss.).

¹⁵ Quanto ao lirismo de Cabral e ausência da voz em primeira pessoa, penso na pertinência do conceito de “enunciação lírica” desenvolvido por Wolfgang Kayser (1985, p. 376-77); certamente não há um Eu confessional nesse poema e, desde de seu livro de estreia, desde o poema que abre o livro, ficava claro que a confissão não era a praia do poeta (há um fato curioso, nesse sentido, a respeito da gênese do poema *Uma faca só lâmina*, registrado no livro de Félix de Athayde, 1998, p. 112); e mesmo quando se torna confessional, especialmente no livro *A escola das facas*, o faz de modo contido e equilibrado. Mas a voz que fala no poema é ainda uma voz lírica, mesmo com o afastamento implicado na relativa distância da *enunciação*; digo relativa distância porque mesmo um poema como esse, às voltas com o mundo prosaico e reificado, nasceu de um olhar intenso que *se funde* inicialmente à sua matéria; o leitor não deixará de perceber no poema não só esse olhar “lírico”, intensamente tomado por seu objeto, como também uma voz lírica e pessoal, ainda que contida, que vê a cena na modulação de tons de sua indignação.

naquele espaço apenas essas duas mortes (duas “festas”) importam ou são decisivas para defini-lo.

Ocorre nesse caso de maneira evidente o efeito de *estranhamento*, conceito que vem especialmente dos formalistas russos, definido por Viktor Chklóvski em seu conhecido ensaio com algumas formulações que cabem já ao título do poema e se confirmarão pelos versos: uma dessas formulações refere-se ao ato de perceber o objeto fora de seu contexto e, neste caso, num contexto diametralmente oposto (a “morte” como “festa”), buscando dar à cena representada o efeito de uma visão reveladora, e não o reconhecimento do que é sabido. Para isso, não basta simplesmente a imagem oposta (“morte” como “festa”), mas todos os *procedimentos formais* que dão espessura estética ao texto, criando de algum modo o obscurecimento da forma (CHKLÓVSKI, 1971, p. 45 e 50). A metáfora que instaura o estranhamento no plano das imagens desdobra-se por todos os versos, do início ao fim, criando propriamente um plano alegórico no poema, como é comum na poesia de João Cabral, cujas imagens mantêm uma articulação orgânica no texto, submetidas sempre ao crivo crítico.

Ocorre um duplo paralelismo: dentro das estrofes (entre “morte” e “festa”) e entre as estrofes (oposição entre as “festas”). Mas é preciso perceber que, em princípio, a metáfora pode não ser estranha, isto é, pode ser que a morte se aproxime mesmo da festa, sem haver nisso ironia (ou uma das faces da ironia); como também não haveria estranhamento nesse caso, pois esse, quando ocorre, é sempre de forma irônica. Talvez seja melhor dizer, em princípio, que a relação que se possa estabelecer entre morte e festa não possui um sentido fixo, sendo melhor mesmo acompanhar o olhar que vê e interpreta a cena.

Numa primeira leitura, já se percebe outro dado decisivo da perspectiva de João Cabral, pois o tema aparentemente menos poético é elevado à mesma categoria de amplitude dos demais, conquista de sua persona poética tematizada ainda num momento de procura por um dos “três mal-amados”.¹⁶

Um aspecto decisivo da primeira estrofe do poema, percebido no âmbito do assunto, é que se trata do velório de um determinado morto — ou melhor, “o morto” —, dado no poema com o artigo definido, o que torna o personagem estranho (não familiar), mas ao mesmo tempo identificado. Ao dizer “o morto”, o Eu aproxima de algum modo esse ser do leitor, como alguém destacado, que mantém sua identidade, isto é, que de certo modo continua existindo. Para compreender melhor esses aspectos — a identidade do morto, a manutenção da vida — é preciso perceber como a estrofe está configurada e como o morto aparece qualificado.

¹⁶ Refiro-me ao discurso amoroso de Joaquim: “essas coisas de que eu desesperava por não saber falar delas em verso” (MELO NETO, 2007b, p. 62).

Numa primeira leitura do poema, é possível perceber com clareza certa dificuldade maior de compreensão da primeira estrofe em relação à segunda – uma maior ambiguidade –, ainda que a dificuldade não esteja no diáfano ou obscuro das imagens e da cena, antes se fazendo devido à construção sintática e outros procedimentos formais.

A dificuldade maior da primeira não está, portanto, no sentido das palavras, nem tanto em relações inusitadas entre palavras conhecidas, mas especificamente no modo de articulá-las, num sentido de circularidade que leva à repetição dos termos. É ostensivo o conjunto todo de repetições de palavras, exatamente as mesmas ou com o mesmo radical, de mesma família: “morte”, “morto”, “morto”, “morre”; “inaugural”, “inaugurar”, “inaugural”; “estátua”, “estátua”; “caixão”, “caixão”; “meio”, “meio”; “ora sua própria”, “ora seu próprio”. Além do que, essa repetição – pode-se dizer, retorno – é enfatizada pela proximidade sonora de outros termos: “ambiguamente”, “duplamente”; “meio”, “mais”.

No mesmo sentido, há repetições sintáticas com termos em situação simétrica; ou mesmo frases em construção inversa, e muito truncadas. Ou ainda a repetição da pontuação, especialmente dos dois pontos, bem como das conjunções, formando polissíndetos. Por fim, a própria sonoridade também conhece repetições marcadas, criando o sentimento do retorno, do circular, como na recorrência marcada em termos chaves dos fonemas /o/ e /u/. Nessa mesma direção trabalha a construção em paralelismo das frases: o desejo ou necessidade de o Eu estar sempre explicando algo que ele sabe normal, recorrente, mas que é preciso explicitar ao leitor, que o percebe estranho. Tudo isso leva a um discurso explicativo e recorrente, criando um movimento de circularidade e voltas.

A estrofe está dividida em duas partes de quatro versos cada, com a segunda reiterando a primeira, no jogo recorrente das metáforas. E cada uma das partes (quadras) formada, por sua vez, por unidades semânticas menores de dois versos, o que se mostra um traço recorrente no livro todo e na obra do autor. Nas duas partes da estrofe, a personagem está qualificada por alguns termos decisivos – “orador”, “estátua” e “posse” –, bem como por todo o vocabulário ligado à distinção social – “recepções”, “cerimônia”, “ato inaugural”, “orador”, “estátua”, “pedestal”, “posse”.

Observe-se, porém, que o Eu não diz explicitamente que o morto seja um político, um bacharel ou um comendador. Não sabemos quem ele é – se político, bacharel etc. –, mas podemos deduzir que pertence à elite econômica. Ou seja, aqueles qualificativos de linguagem elevada não dão a identidade precisa da personagem e criam a indefinição de sua situação profissional, num processo próprio à ambiguidade da poesia. Tais elementos são metáforas utilizadas para dar a condição social e econômica do morto na forma de um vocabulário algo requintado, sem precisar contudo sua identidade.

Na expressão inicial “recepções de cerimônia”, já está suposto que se trata de um evento marcado, sem a ideia de repetição constante, pois o plural se refere à natureza do evento, não à sua constância, o que leva a crer que mortes iguais a essa não são comuns: são poucas, e sempre um evento. O léxico relativo às condições do velório deixa isso claro: “recepções”, “cerimônia”, “ato inaugural”, “pedestal”, “dia de posse”. Esse modo ambíguo ou indireto de tratar cria determinada imponência na figura do morto, que de algum modo está cercado de mistério e elevação; ou seja, se o morto é reconhecido como tal, não é familiar, nem próximo.

Assim, aquela ostensiva circularidade e os outros traços do discurso na primeira estrofe estão necessariamente ligados à condição da personagem descrita ou retratada, pois o morto está dado numa situação suntuosa, pomposa, que identificamos como decisiva no espaço representado no poema.

Todo o jogo metafórico, reiterativo, da estrofe está a serviço de uma construção circular, ligada de modo decisivo à noção de volta. O que é comum ao procedimento reiterativo da linguagem poética – a condição de circularidade ou retorno – aqui é levado ao extremo, criando a noção de um dizer que parece retornar sempre ao mesmo ponto; o sentido de volta, de entorno, dá o movimento do poema em todos os níveis nessa primeira estrofe. O objeto de exaltação está também ele marcado pela noção do entorno, isto é, cercado de gente por todos os lados. O “orador-estátua” – morto ilustre ou poderoso – é apreciado e exaltado por todos os lados, cercado de admiradores-bajuladores.

Assim, trata-se de um morto da elite econômica, caracterizado por um plano metafórico que o qualifica com aspectos de grupos sociais que formam essa elite, enquanto vida pública – o político, o bacharel, o comendador –, figuras recorrentes na poesia de João Cabral, tendo por trás o universo do engenho e da usina de cana-de-açúcar. Tal personagem aparece em sua poesia ora associada ao título honorífico, ora ao poder político, mas num processo em que as duas condições estão implicadas e implicam poder econômico.

O comendador, por exemplo, aparece nos poemas “Velório de um Comendador”, “Comendadores jantando” e “Duas fases do jantar dos Comendadores”.¹⁷ O político aparece no livro *Dois parlamentos*: em “Congresso no Polígono das Secas”, que tem por subtítulo “ritmo senador, sotaque sulista”; e em “Festa na Casa-Grande”, com o subtítulo “ritmo deputado, sotaque nordestino”.¹⁸ A importância do bacharel na vida pública e, por extensão, das históricas faculdades de direito de Pernambuco aparece, por exemplo, no poema “História de mau caráter”,

¹⁷ No contexto da obra de Cabral, a comenda marca antes de tudo (ou tão somente) o poder econômico do homenageado (usineiros e comerciantes).

¹⁸ Sobre esse poema – outra “festa” na poesia de João Cabral –, veja-se o ensaio de Alfredo Bosi (2004, p. 195-207).

de *Crime na calle Relator*. Ao comendador, político e bacharel, liga-se um dado decisivo na poesia de Cabral: a retórica pretensiosa, pomposa, vazia, literalmente bacharelesca, que marcou de modo decisivo a vida social e mental do País, e sempre esteve acompanhada da exploração do homem iletrado, como dão testemunho as obras de Lima Barreto, no espaço urbano, e de Graciliano Ramos, no espaço rural.

O movimento circular da exaltação a que nos referimos, do elevado da linguagem, parece contaminar já o início do poema, com a expressão quase repetitiva e pluralizada do primeiro substantivo; ou seja, a configuração dessa linguagem está discretamente parodiada logo de saída no poema, na expressão “recepções de cerimônia”. A repetição de termos quase idênticos ecoa parodicamente a pomposidade da ocasião no plano sonoro, com o plural culto da palavra “recepções”. A terminação com o plural em /ões/ repete aquela relação esférica, de volta, de torneio, que está em toda a primeira estrofe. De algum modo, a palavra inicial, com sua terminação, eleva a pronúncia, dando o caráter ostentatório da expressão, e fazendo ecoar outros termos igualmente pomposos: “barões”, “brasões”, “casarões”; ou seja, o poema se abre de maneira bastante cerimoniosa.

Para mencionar um caso análogo ao de Cabral, ocorre fato semelhante no poema “Procura da poesia”, de Carlos Drummond de Andrade: o poeta muda o registro verbal para dar essa dimensão suntuosa (e irônica) da matéria, de que falamos:

Não te aborreças.
Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,
vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família
desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.¹⁹

Percebe-se que o poeta alterou o pronome de “teu” para “vossas” e “vossos” sem justificativa aparente, e preferiu “abusões” a “crendices”, por exemplo, para esse mesmo efeito ostentatório e vazio, que se completa com as sugestões ligadas aos demais elementos do excerto.

O dado fundamental desse procedimento, como foi dito, é que ele se faz ironicamente. A retórica está ironizada tanto no léxico quanto na construção sintática, através da paródia e negação que vem da exageração do procedimento. Alfredo Bosi (2000, p. 198-9) chama atenção para isso ao tratar da poesia do autor – especialmente do poema “Comendadores jantando” –, definindo o procedimento como “retórica da intensidade”, o que busca criar um desacerto entre discurso e matéria, desfazendo a “associação entre estilo e tema, rebaixando este e potencializando livremente aquele”.

O vínculo de Cabral a esse estilo ou procedimento é amplo e reiterado pelo autor em mais de uma entrevista: numa delas, ao responder

¹⁹ “Procura da poesia”, in *A rosa do povo*.

sobre o que gostaria de ver mais tratado pela crítica em sua obra, chama atenção para o lado do humor negro de sua poesia (MELO NETO, 1996, p. 27).²⁰ Humor negro, paródia, sátira são termos afins que frequentam sua poesia, especialmente a partir da tematização da miséria em um contexto de contrastes aberrantes, numa atitude que implica afastamento e frieza, mas não deixa de traír uma emoção subterrânea. E a força do procedimento satírico para o poeta – visto num de seus autores de eleição, Jonathan Swift – aparece claramente nos versos que dedicou a este:

ouvir os planos-afinal para os *Yahoos*
com um sorriso na boca engatilhado:
na boca que não pode balas, mas pode
um sorriso de zombaria, tiro claro.²¹

E alguns versos de outro poema dedicado ao mesmo autor poderiam ser tomados como comentário à estrofe do poema que estamos lendo, com a qual guarda certa semelhança na construção:

Para falar dos *Yahoos*, se necessita
que as palavras se rearmem de gume,
como numa sátira; ou como na ironia,
se armem ambigualmente de dois gumes.²²

Dessa forma, sua obra será marcada por esse traço irônico e satírico, sempre procurando denunciar a fraude que possa se esconder no discurso retórico a serviço de uma classe. No poema “Graciliano Ramos:”, ao lado de apontar o rigor da escrita do autor alagoano – tema caro ao poeta –, Cabral fala também da intenção em escapar ao lado perverso da linguagem, sua dimensão de ideologia:

Falo somente do que falo:
do seco e de suas paisagens,
Nordestes, debaixo de um sol
ali do mais quente vinagre:

que reduz tudo ao espinhaço,
cresta o simplesmente folhagem,
folha prolixa, folharada,
onde possa esconder-se a fraude.²³

²⁰ Também na conferência de 1954, o poeta lamenta que a própria poesia moderna, segundo ele, tenha abandonado a exploração da poesia satírica (MELO NETO, 1998, p. 100). Ainda que de passagem, a crítica se voltou para essa questão em sua obra, como é prova a citação de Alfredo Bosi, bem como considerações, por exemplo, de Benedito Nunes (2007, p. 81 e 121-3) ou Félix de Athayde (2000, p. 83-6), e outros certamente.

²¹ “*The Country of the Houyhnhnms*”, in *A educação pela pedra*.

²² “*The Country of the Houyhnhnms* (outra composição)”, *op. cit.*

²³ “Graciliano Ramos:”, in *Serial*.

Voltando ao poema, a estrofe exalta o morto, à medida que caminha em torno dele o tempo todo; *exaltar*, literalmente, tem o sentido de elevar, engrandecer, tornar alto. Para isso, é preciso voltar o tempo todo ao mesmo e único objeto do discurso, caminhando em torno dele; a exaltação é um dizer cheio de volteios. Se a linguagem da canção – a lírica mais intensa – é um discurso que gira e gravita em torno de um centro secreto (KAYSER, 1985, p. 380-1), no poema que estamos lendo o morto é uma espécie de centro vazio cercado por todos os lados de pessoas e discursos. A estrofe exalta o morto ironicamente, não desfazendo de suas qualidades de modo agressivamente satírico, como ocorre em outros momentos da obra do autor. A sintaxe e as metáforas falam da condição ostentatória, que se faz com um discurso elevado, numa linguagem ordenada e “argumentativa”, cuja recorrência explicativa cria o efeito da exageração irônica. Assim, o movimento do dizer do poema é marcado por esse girar em torno de, que eleva a figura, sem propriamente exaltá-la ou, então, exaltando-a ironicamente.

No tom da estrofe, há uma gravidade que não é enfática, nem pesada, mas que dá aos versos certa solenidade exagerada. Se não é agressivamente satírico (a compostura do discurso já faz parte da paródia), há um motivo para isso; ou seja, há um motivo para essa ironia discreta do Eu que, mais do que ironizar, parece apenas registrar; a sátira (num tom mais ácido) quebraria a unidade tonal próxima da revelação trágica, que virá ao final do poema.

Mas mesmo com esse constante retorno e circularidade do discurso (de pouquíssimos verbos), é preciso notar que a estrofe não termina como começou: o dizer circular caminhou e modificou o poema desde o seu início, como é próprio do dizer poético.²⁴ Do ponto de vista das metáforas (das imagens), o “morto” se transforma em “estátua”, em pedra portanto, em objeto, em coisa. Esse fato é o final de um processo de desumanização, pois um dado fundamental da ironia da estrofe é a ausência de qualquer traço de vida privada. O Eu não faz qualquer referência a relações sentimentais ou afetivas nessa primeira estrofe. Essa ausência de laços afetivos desumaniza a morte propositalmente, mostrando que o que importa ao Eu é o caráter diretamente público da figura. Importa o que socialmente, enquanto relação de classe, significa aquela figura, e não a morte enquanto conflito existencial.

As imagens centrais do morto possuem um movimento inverso, da primeira para a segunda parte da estrofe: na primeira parte, a ordem da aparição é: “morto”, “orador”, “estátua”; mas na segunda, será: “morto”, “estátua”, “orador” (“em dia de posse”). Há uma composição clara na estrofe, que começa falando do “morto” e termina falando de “seu próprio

²⁴ Refiro-me à definição de função poética de Roman Jakobson (1969, p. 127 e ss.), em que as equivalências do discurso (formando a circularidade) ampliam o sentido na forma de uma sequência; nesse sentido, ver também Alfredo Bosi (2000, p. 34 e ss.), que desenvolve a questão.

vivo, em dia de posse”, criando uma sugestão de agitação e vida. Primeiro, fala de “morte”; depois, em “ato inaugural”; e finalmente, “em dia de posse”. A ironia está em que o morto caminha da morte para a vida, com a inauguração do seu cadáver-estátua. Ou seja, onde havia *morte*, há inauguração e *posse* (colocada em destaque na rima final), implicando recomeço e propriedade; imagens que falam, de algum modo, de renascimento e, certamente, de continuidade.

A estátua, a inauguração e a posse implicam a permanência do morto, pela manutenção do poder, que lhe dá direito à memória. A estátua está ligada à adoração e ao endeusamento (na origem, imagem da divindade) que busca superar a morte. O morto preserva sua identidade pelo poder e pela memória, o que é uma maneira de vencer a morte — a noção de *posse* está ligada à de *poder*. Mesmo porque deve-se atentar para o fato de que “seu próprio vivo” sugere a continuidade do nome e dos bens de família através do filho — aqui também a relação etimológica entre *próprio* e *propriedade*; e não passa despercebida a paronomásia virtual entre *seu próprio vivo* / *seu próprio filho*, o que liga intrínseca e contraditoriamente a primeira estrofe à segunda, como veremos.²⁵ Assim, já dentro dessa primeira estrofe percebe-se o sentido irônico da inversão — um morto que vira estátua, faz discurso e toma posse —, fazendo com que a morte seja realmente uma festa e continuação da vida.

Antes de entrar na segunda estrofe do poema (na segunda “festa”), é preciso trazer à conversa o ensaio de Antonio Candido que deu ensejo a esta leitura — “A passagem do dois ao três” —, do qual pretendo extrair um aspecto central para dar direção à leitura do restante do poema (considerando também o que já foi lido). Como se sabe, o ensaio nasceu de uma discussão de Candido acerca do estruturalismo e sua vocação para as formulações binárias (deixo de lado, por não interessar para a presente leitura, a situação particular que deu origem ao ensaio, a leitura de Affonso Romano de Sant’Anna sobre *O cortiço*, de Aluísio Azevedo).²⁶

O ponto central, que mais interessa neste momento, é o fato de que ao mencionar algumas dualidades formuladas pelo estruturalismo, o crítico sente a necessidade de criar um terceiro termo que desse um

²⁵ A ambiguidade é sugerida pelo fato de que “próprio” enquanto substantivo significa, conforme o dicionário *Aurélio*, “portador ou mensageiro” e, por extensão, representante; certamente o filho e herdeiro se encarregaria do discurso de louvor e, posteriormente, de posse.

²⁶ “A passagem do dois ao três (Contribuição para o estudo das mediações na análise literária)” foi publicado originalmente na *Revista de História* da Universidade de São Paulo, n. 100, 1974. No livro *Textos de intervenção* (2002), o ensaio aparece como parte de uma montagem feita pelo organizador Vinicius Dantas — “Duas vezes ‘A passagem do dois ao três’” — do ensaio em questão com o ensaio “Literatura-Sociologia”; na nota do organizador, bem como na nota do próprio autor ao ensaio “De cortiço a cortiço” em *O discurso e a cidade*, está explicada a gênese e trajetória das publicações.

movimento dialético ao que, de outra forma, poderia ser apenas contrastante. Ao ler brevemente (nesse ensaio) o romance de Aluísio e suas oposições tratadas enquanto dualidades pelo estruturalismo – Natureza x Cultura, Cortiço x Sobrado –, Candido propõe um terceiro elemento (o Trabalho) que faria a mediação entre elas, dando um sentido mais complexo às oposições, muitas vezes fazendo-as trocar de sinal, quando, em princípio, seriam vistas como estanques ou redutoras. Como diz o crítico: “Entre Natureza e Cultura se interpõe, portanto, a Sociedade, marcada pela luta de classes, em torno da apropriação dos meios de produção”. E logo a seguir: “Entre o Cru e o Cozido [categorias paradigmáticas à época], avultam os meios segundo os quais é possível cozer os alimentos e determinar como e por quem serão consumidos” (CANDIDO, 2002, p. 66-7).

Candido vê então duas maneiras possíveis de abordar uma obra literária, uma partindo de fora para dentro, dos dados externos para uma análise formal; outra, de dentro para fora, da análise formal para a compreensão das implicações sociais do texto (p. 68).²⁷ Num caso e noutro, o crítico supõe a obra como uma “estrutura de relações e tensões vista do ângulo dos elementos mediadores” (p. 67). Dessa forma, com a passagem do dois ao três, a obra pode ser vista num processo integrativo de leitura – estrutural, não estruturalista –, em que ela aparece como expressão viva do espaço social em que nasceu. O trabalho (elemento social e externo) passa a interno, se considerado de algum modo como parte da estrutura da obra.

Voltando ao poema de Cabral, a leitura da segunda estrofe poderia ser vista, em princípio, como o avesso da primeira num procedimento de leitura que considerasse somente o binarismo da construção; entretanto, é possível aproximá-las mais intrinsecamente, vendo que externamente (e internamente também, pelas implicações sugestivas da linguagem poética) uma nasce da outra, uma só existe em função da outra. Vejamos como isso pode se dar.

Poderíamos dizer que enquanto a primeira estrofe caminhava circularmente, a segunda o fará em linhas paralelas; se a sintaxe da primeira estrofe era feita de círculos e volteios, a segunda – para falar com

²⁷ Como sabe o leitor do texto, Candido fará uma leitura do romance de Aluísio a partir de um dito preconceituoso contemporâneo à obra (o dito dos três pês), que o crítico analisa detalhadamente para mostrar a mentalidade rasteira que está na base da vida social de onde partiu o romance: “Para português, negro e burro, três pês: pão para comer, pano para vestir, pau para trabalhar” (p. 68). Cito esse caso por uma coincidência com João Cabral: o poeta vai criar também um dito na língua dos pês, mas para desvendar criticamente a realidade cruel de onde nasce, como faz a análise de Candido: “O negro da cabra é o negro/ do preto, do pobre, do pouco.” (“Poema(s) da cabra”, in *Quaderna*).

Álvaro de Campos – será um poema em linha reta. Mas dizendo dessa forma, seria ficar no reconhecimento formal de um desenho sintático que ganha sentido à medida que um terceiro elemento ligue suas linhas; se ficássemos somente no diagrama sintático – a circularidade de um lado, a linearidade de outro –, isso nos daria apenas um contraste, sem se alçar à contradição; para dar esse salto, é preciso daquele terceiro elemento – a morte. Dessa forma, compreenderemos também o procedimento estratégico do estranhamento como “expediente deslegitimador em todos os níveis, político, social, religioso” (GINZBURG, 2001, p. 33).

O primeiro ponto a observar, portanto, é que não se trata aqui da mediação estabelecida pelo ensaio de Antonio Candido, ao comentar o romance de Aluísio Azevedo. Ou seja, não se fala do trabalho explicitamente em momento algum do poema; seu tema é a morte, dada já no título, ali transformada de algum modo em festa. Sendo assim, o terceiro elemento do qual devemos lançar mão é a morte, não o trabalho, pois ele, como foi dito, não aparece. Mas aqui já podemos antecipar dois aspectos que virão mais tarde: a) se o trabalho não aparece, é preciso ver por que não aparece; b) o mais decisivo: a morte não se desvincula do trabalho. Vejamos então como a segunda estrofe se configura enquanto avesso da primeira.

A passagem de uma estrofe a outra, em qualquer poema, supõe sempre um desdobramento temático que ganha em ser visto como mudança em relação à estrofe anterior; no caso de nosso objeto, isso é ainda mais significativo pela própria construção do poema (e do livro em que se insere). O desejo de dar o avesso da primeira está já na construção de equivalência entre as duas estrofes, formadas ambas por duas quadras, dentro da obsessão cabralina pelo quaternário, e pelo próprio número quatro.

Antes de entrar nessa segunda estrofe, é preciso considerar o modo formal como estão interligadas. No livro *A educação pela pedra*, há duas maneiras básicas de criar um vínculo formal entre as estrofes: o número 2, que aparece numa grande série de poemas; e um sinal gráfico – asterisco ou um outro que faça as vezes dele, conforme o critério de edição. Quanto ao número 2, não parece haver dúvida: trata-se de um desdobramento continuado entre a primeira e segunda partes; um caso conhecido é o do poema “Tecendo a manhã”: na primeira estrofe, os galos cruzam os fios de sol propiciando o despontar da manhã; na segunda, já com a luz intensa, ergue-se a tenda-toldo que cobre a todos. Mas no caso do asterisco, o sentido é outro: implica de algum modo a negatividade e, num caso como este que estamos lendo, implica propriamente a contradição, em que uma cena social aparece vinculada pelos dados de identificação com a outra, ao mesmo tempo mostrando a impossibilidade de qualquer convivência.

Como os elementos que compõem a segunda estrofe se articulam com a primeira? O tema da segunda estrofe continua sendo a morte,

tratada como festa, mas agora dada num outro contexto: não mais o velório de um único morto, reconhecido e celebrado, mas sim a multiplicidade de mortos sem rosto — “os enterros de criança no Nordeste”.

A estrofe se abre, criando uma simetria com a abertura da primeira, em chave irônica: se lá a morte dava “recepções de cerimônia”, aqui ela se transforma na leveza (hedionda) dos “piqueniques infantis”, em brincadeira de criança; se lá havia a noção de algo estranho ou suntuoso, ligado ao inusitado, àquilo que precisa ser dado a conhecer, aqui há a noção do rotineiro, do sabido, de algo que é dado como espetáculo monótono e automatizado e que, por isso mesmo, precisa ser reconhecido. E nem falta a simetria da tensão no plano da sonoridade, pois se lá a circularidade do discurso e sua imponência encontravam eco na sonoridade redonda do /o/ e dos /ões/, agora o “alarido” das crianças encontra eco na assonância estridente dos /i/s, amparados pela sonoridade também estridente das oclusivas /p/, /q/, /t/ e /d/, bem como na recorrência das sibilantes em vários termos-chaves.

Entretanto, o segundo verso estabelece uma quebra violenta no discurso, ao dizer objetivamente de que piqueniques e mortes se trata; ao dizer “os enterros de criança no Nordeste”, a frase muda decisivamente o registro de antes: se lá o discurso tinha a circularidade da exaltação, agora as frases ganham um sentido retilíneo, formando orações coordenadas ou de uma sintaxe extremamente simples — em ordem direta, sem repetições, inversões, ou mesmo ambiguidades sintáticas. Isso se deve não só à coerência interna com o objeto representado (criança, infância, pobreza), mas sobretudo porque essa objetividade na representação, dizendo direta e explicitamente a cena vista, com uma linguagem quase jornalística, dá ao verso um tom de denúncia pela iniquidade que se apresenta.

Tal iniquidade é responsável por outras oposições óbvias, que poderiam dispensar o registro: a) entre “um morto” com sugestão de aspecto jovial (a jovialidade, beleza e cuidados físicos de quem vai tomar posse num cargo ou ser homenageado), ainda assim sem morrer fora de idade, e a morte “de criança”; b) entre o velório no primeiro caso, pomposo, e “os enterros” sem ritual nenhum vindo dos adultos (o “piquenique” é, antes, uma cena macabra). Diferente da primeira, portanto, em que os versos se enredam, se enroscam, nessa segunda estrofe cada verso vale por si, num procedimento acumulativo: são diretos e cada um tem o tom de uma nova denúncia. Isso dá um ritmo mais acelerado à estrofe e, portanto, mais dramático, pois caminha de maneira mais rápida para o final.

As imagens orgânicas começam por um ponto fundamental, a necessidade do brinquedo para a criança. Sendo assim, todas elas saem de uma alegoria do que seria a vida normal e saudável de uma criança no seu desenvolvimento intelectual e afetivo, que é feito, certamente, de restrições como, por exemplo, o conhecimento da morte. Nesse sentido, o poema subverte os opostos, pois a brincadeira é feita justamente com a morte.

Assim, o primeiro e os demais versos falarão ironicamente — com imagens de uma unidade cerrada — de uma realidade que foi suprimida da vida das crianças-personagens, transformando o que deveria ser aquele desenvolvimento emocional e intelectual num teatro grotesco.

Logo no terceiro verso, ao dizer que tais piqueniques são “reservados a menores de treze anos”, mostra qual a expectativa de vida das personagens infantis, chamando atenção para o número aziago; entretanto, os “piqueniques” são “reservados” a todos os menores de treze anos, não a um só, o que redireciona o agourento: é assim não por terem a idade malfadada, mas por terem nascido em condições malfadadas. Na verdade, a referência à idade das crianças faz lembrar o início de *Morte e vida severina*, em que o retirante explica que todos estão sujeitos à “mesma morte severina”:

que é a morte de que se morre
de velhice antes dos trinta,
de emboscada antes dos vinte,
de fome um pouco por dia
(de fraqueza e de doença
é que a morte severina
ataca em qualquer idade,
e até gente não nascida).²⁸

E o verso seguinte completa esse sentido ao dizer que tais piqueniques são “impróprios a adultos (nem o seguem)”, o que fala daquelas restrições que supõem um desenvolvimento normal da vida infantil (pois são impróprios a adultos); a ironia está não somente no fato de as crianças não chegarem a adultos, mas também invertendo o discurso esperado, pois se é impróprio, deveria sê-lo justamente para as crianças. E o verso aponta para a rotinização dos enterros, pois os adultos “nem o seguem” — expressão do descaso reificado que trai uma curva tonal no poema, mostrando discretamente a presença emocional do Eu.

Retomando nesse passo a construção ambígua da estrofe anterior, a segunda quadra se abre com a duplicidade irônica (“meio/meio”) que instaura as últimas metáforas: “Festa meio excursão meio piquenique”, que se dá “ao ar livre” e é “boa para dia sem classe”. A ironia da primeira expressão não está só no choque entre o saudável do ar livre e o funéreo da situação: está antes na própria configuração social do “ar livre”, que marca o indefinido do limite entre vida e morte. É expressão que traz à memória a configuração de um dos “cemitérios pernambucanos” de Cabral:

²⁸ Esses versos e o do poema em análise fazem lembrar o mencionado depoimento de Cabral (cf. nota 9), em que o poeta conta que resolveu escrever *O cão sem plumas* quando leu certa matéria sobre a expectativa de vida no Nordeste.

Mortos ao ar-livre, que eram,
 hoje à terra-livre estão.
 São tão da terra que a terra
 nem sente sua intrusão.²⁹

A segunda expressão do verso possui uma ironia ostensiva, completando a primeira: “boa para dia sem classe”. No plano metafórico, trata-se também aqui do estranhamento feito a partir de uma situação diametralmente oposta, pois são crianças que nunca souberam o que é escola; mas a escolha metonímica do poeta (*classe* ao invés de *escola*) não passa despercebida, pois as crianças são filhas de uma população que está abaixo de qualquer definição econômica.³⁰

Os dois últimos versos completam e trazem a imagem reveladora do horror da situação: “nela, as crianças brincam de boneca/ e, aliás, uma boneca de verdade”. É no último verso – preparado pelo anterior, mas cuja força depende do modo todo como as imagens se organizam – que aparece a imagem horrenda, antecedida por uma variação tonal (a maior do poema e discreta como queria Cabral) com a presença do advérbio “aliás”, indicando um dado casual que poderia passar sem ser notado. O advérbio e a tonalidade discretamente alterada antecedem a imagem grotesca e chocante do final, dada na construção perifrástica “boneca de verdade”, que ilumina com a claridade tônica do /a/ a realidade sinistra.

A perífrase “boneca de verdade” aparece também como se fosse uma orientação ao leitor (e ao próprio Eu), que não conhece esse brinquedo; imagem que se torna mais cruel também pelo detalhe de estar associada à menina (e à boneca). Somente agora aparece a menção particularizada à criança morta, ou seja, só agora aparece a personagem do enterro; somente agora ela entra em cena, diferente da situação anterior, em que o “morto” estava o tempo todo presente. E não passa despercebida a contiguidade irônica com o final da primeira estrofe: num caso, a sugestão do filho que continua a propriedade do pai; no outro, a geração de filhos que nascem mortos.

Nesta parte do poema, aparece de maneira mais contundente também o tratamento satírico que o autor empreende, agora com mudança evidente de tom em relação à primeira. Na primeira estrofe, a frieza da sátira implicava um afastamento que se traduzia numa espécie de descrição neutra do evento, mas que, como foi dito, supunha

²⁹ “Cemitério pernambucano (Nossa Senhora da Luz)”, in *Paisagens com figuras*.

³⁰ Não resisto nesta passagem a comentar pontualmente uns versos ao final de *Morte e vida severina* (1956): quando nasce a criança – que numa leitura alegórica poderia ser vista como o renascimento do mito cristão –, duas “ciganas do Egito” vêm predizer a sorte futura do menino: a primeira o descreve preso ao lugar, reproduzindo a condição paterna; a segunda, entretanto, o descreve vendo nele não a mancha de lama, mas da “graxa de sua máquina”, na condição de “homem de ofício”, cuja vida tem também “precipícios” (MELO NETO, 2007a, p. 129). Neste caso, a criança passará de “sem classe” à classe operária, e a mudança do processo histórico não será pequena, nem para ela, nem para o País.

discretamente uma exageração que rebaixava a cena, materializada no discurso parodiado e nas imagens que subvertiam o sentido da cerimônia.

Nesta segunda estrofe, o satírico supõe uma tomada de posição por parte do Eu que observa a cena, ainda que dentro do afastamento que evita o sentimentalismo; mas a alteração discreta da entoação, o caráter de denúncia, o desnudamento final da imagem mostram que o satírico se aproxima aqui de uma intensidade ao mesmo tempo mais cruel e trágica. A crueldade, como vimos, foi aprendida com a prosa de Swift – e não resta dúvida de que a cena representada corresponde à *modesta proposta* do poeta brasileiro diante da fome infantil. Curiosamente, além do sacrifício das crianças, o “aprimoramento” do projeto do irlandês se faria com o sacrifício dos “Rapazes e Moças, de não mais de quatorze Anos nem menos de doze” (SWIFT, 1993, p. 15). Mas é certo também que o tom se distingue entre as duas obras, pois o poema é coerente com a alegoria criada do brinquedo infantil, o que dá ele uma tonalidade de lirismo frágil e trágico.³¹

A expressão “de verdade” parece referir-se ao todo do poema ironicamente, como sendo esta a única e verdadeira realidade (que pode passar despercebida como um detalhe) diante do teatro grotesco e trágico encenado pelas estrofes. O “de verdade” não é só a imagem horrenda do cadáver, mas expressão da realidade revelada pela poesia, o discurso que desmascara a retórica da primeira estrofe; para falar com o poema sobre Graciliano, a segunda estrofe é a prova da fraude que se escondia no discurso da primeira. Na verdade, com a expressão final rompe-se a alegoria, e a realidade aparece “como o sol sobre o olho”, que bate nas pálpebras “como se bate numa porta a socos”.³²

3. De pedras e homens

Retomando o ensaio de Antonio Candido, proposto no início da leitura, podemos aproximar ainda mais as duas estrofes-festas do poema, pois o processo histórico implicado na primeira estrofe é o mesmo da segunda, e responsável pela violenta oposição. As duas estão tematizando a morte, não como um ato natural e, sim, como um ato da vida social, decidido pelas condições de classe. Na primeira, a Natureza parece ser vencida pela capacidade do morto (e suas posses) de superar a morte com a manutenção da memória e de tudo que fez sua fortuna na Terra; na segunda, o “arbitrário” da Natureza cai com todo seu peso, sem encontrar resistência alguma na situação de desamparo e fragilidade das personagens envolvidas. Vendo melhor agora, podemos dizer que o tema do poema não é a morte: o tema de fato do poema é *o modo como se morre*.

³¹ Sobre o assunto, diz Frye (2013, p. 370): “A ironia com pouca sátira é o resíduo não heroico da tragédia”. Nesse sentido, a ironia do poema começa próximo da sátira e vai se aproximando da tragédia.

³² “Graciliano Ramos:”, in *Serial*.

Não há no poema qualquer menção à condição existencial implicada na morte, sendo antes tratada enquanto uma condição de classe. Nesse sentido, o poema inverte o senso comum, pois a morte não iguala nada: apenas reforça as diferenças que havia.

E isso leva a uma questão central da condição histórica das personagens envolvidas no poema: note-se que na primeira estrofe não há referência de lugar do morto ilustre que protagoniza a cena; na segunda, ao contrário, o lugar está definido: o Nordeste pobre. No primeiro caso, podemos entender por duas vias: a primeira, que não está definido porque o morto ilustre pertence à elite brasileira, independente da região de origem, o que leva à consideração de que não há diferença entre as regiões nesse caso; de fato, o morto pode ser do Nordeste ou de qualquer outra região, pois a elite morre do mesmo jeito em qualquer lugar, ou seja, morre bem em qualquer lugar; os pobres é que morrem mal de diferentes maneiras. Sendo assim, dado o caráter universal da elite, não há porque restringi-la. Mas a representação da tragédia da segunda parte do poema pode também ser lida como uma história que se amplia para todo o País, pois a particularização da pobreza implica também a coexistência de outras particularidades, bastando observar o modo como a miséria se materializa em cada caso — e não seria difícil apontar a violência contra a infância por espaços: à lembrança do leitor ocorrem na hora as mortes (*de crianças pobres*) por “bala perdida” no Rio, só para ficar num exemplo.

Mas a outra via é pensarmos o morto do poema como pertencente à elite pernambucana, em especial, como ficou dito na análise da estrofe, que frequenta a obra de João Cabral e sofre o retrato satírico de sua pena. Há claramente uma definição desse morto ilustre, se tomarmos sua obra e as personagens da elite que a frequentam. Não é difícil definir três figuras dessa classe: o senhor de engenho / usineiro; os políticos; os bacharéis. Não importa quem seja o morto ilustre, pois ele pertence a um desses três segmentos: na verdade, o bacharel é filho do político que, por sua vez, é filho do senhor de engenho; sendo assim, se um está morto, o outro faz o discurso de exaltação e posse (dele e do pai), e a propriedade segue sem acidentes.

Quando incorpora o “tema social” à sua poesia, o poeta direcionará seu olhar para o Nordeste pobre, detendo-se em três bolsões de miséria: o ribeirinho da zona litorânea, mergulhado no lodaçal do manguê; o cassaco de engenho ou de usina, sofrendo a “foice da cana”; por fim, o retirante do semiárido, que busca na sua errância o que comer. Assim, “do lado de fora” estão os pobres, que também trocam de lugar: o cassaco de engenho, o retirante, o ribeirinho, todos bastante tematizados na obra de Cabral. O primeiro trabalhou para o avô (as crianças do poema são ainda filhas da escravidão), e as consequências desse trabalho estão nas estrofes memoráveis de *Dois parlamentos* e do poema *O rio*; se não sucumbiram à usina, sucumbiram à seca (flagelo natural *contra os pobres*), e parece ser o

caso dos pais das crianças; se tentam escapar e fogem para o litoral, sobra-lhes o lamaçal pestilento do rio, onde se transformam (homem e rio) no cão sem plumas. Entre os dois extremos do poema, o leitor pode sentir falta da classe média, mas ela está lá certamente: não nos “piqueniques” das crianças (estas estão só), mas na primeira festa, pois o discurso (pura ideologia) supõe um destinatário; e a própria condição pública do velório é um convite para que ela vá beijar a mão do morto.

Por fim, gostaria de me deter um pouco na ausência dos pais das crianças do poema em questão (presentes em outro poema) para tratar ainda desse movimento dialético propiciado pelo ensaio de Antonio Candido. Tomo, para isso, o poema que dá nome ao livro, e que comentarei em poucos parágrafos, a fim de perceber o alcance extraordinário da formulação crítica do ensaio de Candido. Faço um comentário geral sobre o poema, sem me deter em aspectos particulares da forma, apenas apontando uma direção de sentido para as imagens.

A educação pela pedra

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta:
lições da pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la.

*

Outra educação pela pedra: no Sertão
(de dentro para fora, e pré-didática).
No Sertão a pedra não sabe lecionar,
e, se lecionasse, não ensinaria nada;
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
uma pedra de nascença, entranha a alma.

Como todos do livro, o poema é composto também por duas estrofes: na primeira, estão as lições que formam a educação ministrada pela pedra: a lição de dicção, de moral, de poética, de economia, todas essas lições visceralmente cabralinas, já que estão dadas numa “cartilha muda”. E não há porque de antemão negar essas lições, salvo, é claro, pelas escolhas que cabe a cada um, mas não porque elas sejam um equívoco em

si. São lições “universais”, pois não estão determinadas por nenhum contexto específico, tanto que os verbos ligados ao aprendizado do leitor-aluno estão no infinitivo: “para aprender”, “frequentar”, “captar”, “soletrar”. São lições contraditórias como outras quaisquer, mesmo que tragam consigo aquela certeza própria do lírico, que não apresenta argumentos para falar de sua verdade. Como foi dito, o leitor pode aceitar ou recusar tais lições, mas este é ponto: imitar a pedra é um ato humano, porque a imitação é um ato humano e que humaniza o homem. É tão humana a imitação da pedra quanto a imitação da rosa. Outra coisa bem diversa é a petrificação dos homens, e é sobre isso que falará a segunda estrofe.

Na segunda estrofe do poema, também separada pelo asterisco da contradição, as coisas mudam de figura – a “outra” educação é algo bem diferente da primeira –; e a perspectiva da voz lírica mantém-se com o mesmo distanciamento do outro poema. De fato, ocorre aqui, como no poema anterior, uma mudança fundamental entre as estrofes: a pedra aparece num contexto particularizado, situada historicamente na vida do homem brutalizado do Nordeste pobre. Nele, a pedra “entranha a alma”, e não tem nada a ensinar, o que joga por terra os belos ensinamentos anteriores, pois “lá não se aprende a pedra”, o que seria ainda um ato humano. E nem se pense que o poeta vê sempre a imagem da pedra de forma fixa, sem o movimento que torna os seres vivos: no poema “O vento no canavial”, por exemplo, ele fala das “estrelas” formadas pela multidão “lutando na praça cheia”, estrelas que são belas pois “é solta sua simetria”, diferente das pedras, que têm “disciplina de milícias”.³³

Mas a pedra não desumaniza o homem: como pode então habitar a alma do sertanejo? Talvez não se esteja falando de pedra. O impasse se resolve se entendermos que a pedra na segunda estrofe é o símbolo que concentra as mediações sociais que brutalizam o homem pobre, sua exploração no trabalho; a pedra da segunda estrofe é o trabalho. Assim como no outro poema a morte não era um fato de Natureza e, sim, de Sociedade (continuo com os termos de Candido no ensaio), aqui a pedra é também ela um fato de Sociedade e, não, de Natureza; a pedra não desumaniza ninguém: quem desumaniza o homem é o próprio homem. Sendo assim, ela cumpre aqui a mesma mediação que cumpre a morte no outro poema; ou seja, ela concentra o destino que está reservado ao sertanejo desde sempre, como no outro poema o destino da criança já estava “reservado” para ela desde o início.

Assim, ela cumpre o papel da morte no poema anterior, ligando negativamente as duas estrofes; da mesma forma que por trás da morte da criança, no outro poema, estão as condições de trabalho a que os pais estão sujeitos. O trabalho, que não aparecia no outro, aparece agora como

³³ “O vento no canavial”, in *Paisagens com figuras*.

expressão da violência na vida social brasileira, violência que se completa ao transformar a morte numa brincadeira. Desse modo, se a pedra ainda tem alguma lição a ensinar, com a negatividade dos dois poemas, a lição é uma só: que os homens morrem como trabalharam.

Referências bibliográficas

- ATHAYDE, Félix de (comp.). *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova fronteira; São Paulo: UMC, 1998.
- ATHAYDE, Félix de. *A viagem ou Itinerário intelectual que fez João Cabral de Melo Neto do racionalismo ao materialismo dialético*. Rio de Janeiro: Nova fronteira; Fundação Biblioteca Nacional, 2000.
- BOSI, Alfredo. "Fora sem dentro? Em torno de um poema de João Cabral de Melo Neto". *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 18, n. 50, jan./abr. 2004.
- BOSI, Alfredo. "Imagem, discurso" e "Poesia resistência". *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das letras, 2000 (6ª ed).
- MELO NETO, João Cabral de. "Da função moderna da poesia". *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1998.
- MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e outros poemas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008a.
- MELO NETO, João Cabral de. *A escola das facas /Auto do frade*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008b.
- MELO NETO, João Cabral de. *Agrestes*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2009a.
- MELO NETO, João Cabral de. *Crime na calle Relator /Sevilha andando*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2011.
- MELO NETO, João Cabral de. Entrevista. *Cadernos de Literatura Brasileira 1*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.
- MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida severina e outros poemas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007a.
- MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2009b.
- MELO NETO, João Cabral de. *O cão sem plumas e outros poemas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007b.
- MELO NETO, João Cabral de. *O cão sem plumas*. Fotografias Maureen Bisilliat. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.
- CANDIDO, Antonio. "Candido comenta texto em que fez a descoberta de Cabral". *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 11 out. 1999 (Caderno Especial).
- CANDIDO, Antonio. "De cortiço a cortiço" e "Nota sobre os ensaios". *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.
- CANDIDO, Antonio. "Duas vezes 'A passagem do dois ao três'" e "Poesia ao Norte". *Textos de intervenção*. Seleção, apresentações e notas Vinicius Dantas. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002.
- CANDIDO, Antonio. "Os fundamentos do poema: o ritmo". *O estudo analítico do poema*. 4. ed. São Paulo: Humanitas, 2004.
- CANDIDO, Antonio. "Pressupostos". *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975, 1º v.
- CHKLÓVSKI, Viktor. "A arte como procedimento". *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Regina Zilberman et al. Porto Alegre: Globo, 1971.

- FREIXIEIRO, Fábio. *Da razão à emoção II*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro; INL, 1971.
- FRYE, Northrop. "O *mythos* do inverno: ironia e sátira". *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2013.
- GINZBURG, Carlo. "Estranhamento: pré-história de um procedimento literário". *Olhos de madeira. Nove reflexões sobre a distância*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das letras, 2001.
- JAKOBSON, Roman. "Linguística e poética". *Linguística e comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1969.
- KAYSER, Wolfgang. "A estrutura do gênero". *Análise e interpretação da obra literária*. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, 1985 (7ª ed.).
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. Trad. Ubirajara Rebouças. São Paulo: Perspectiva, 1977 (2ª ed.).
- LIMA, Luiz Costa. "A traição consequente ou a poesia de Cabral". *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Org. Adalberto Müller. Brasília: Ed. UnB, 2007.
- SECCHIN, Antonio Carlos. "O poema em trânsito (*A educação pela pedra*)". *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL; Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.
- SÜSSEKIND, Flora (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova fronteira; Edições Casa de Rui Barbosa, 2001.
- SWIFT, Jonathan. *Modesta proposta para evitar que as crianças da Irlanda sejam um fardo para os seus pais ou para o seu país*. Trad. Dorothee de Bruchard [edição bilíngue]. Porto Alegre: Ed. Paraula, 1993.

Ariovaldo Vidal é professor doutor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Publicou os livros *Roteiro para um narrador* (2000), *Leniza & Elis* (2002) em parceria, e *Atando as pontas da vida* (no prelo). Trabalha com a prosa brasileira moderna, a poesia brasileira do mesmo período, bem como com as relações entre literatura e cinema, procurando compreender a poética do autor em suas implicações com a tradição literária e a matéria social. Contato: ari.vidal@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2132-0332>

MEMÓRIA

UM RADICAL DEMOCRÁTICO*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i30p223-235>

Joaquim Alves de Aguiar¹

Sempre que pode, Antonio Candido vem a público e reafirma suas posições. Recentemente, num evento em comemoração aos 75 anos de *Angústia* (1936), romance prestigiado de Graciliano Ramos, ao falar do escritor que floresceu na década de 1930, chamou a atenção para “certa tendência dentro da historiografia de menoscabar a importância do movimento revolucionário de 1930” (2011, p. 13). É que para ele os anos 30 mudaram a cara do Brasil. A explicação deste seu modo de interpretar aqueles anos, diga-se logo, anos que o formaram, se encontra em “A revolução de 1930 e a cultura”, ensaio publicado em *A educação pela noite*, livro de 1987 (p. 181-98). Até onde sei, não será este dos ensaios mais lembrados em meio a tantos outros ensaios de peso que publicou, mas é, sem dúvida, um dos textos seminais para a compreensão do seu modo de ser e de sua obra. No começo de uma de suas entrevistas mais importantes, o crítico já dizia considerar-se um “produto” da revolução de 30 e do Estado Novo.¹ Não havia determinismo na palavra, e sim referência à “atmosfera reinante nos decênios de 30 a 40 no Brasil”, atmosfera na qual cresceu e se educou, uma “atmosfera de fervor”, conforme diz a primeira linha do ensaio que passamos a abordar. Para Antonio Candido, a década de 30” foi um marco histórico, daqueles que fazem sentir vivamente que houve um antes diferente de um depois” (1987, p. 181).

Já no começo, o leitor se dá conta de que está ouvindo a fala de um homem que olha o passado, imprimindo à mesma um toque de memória, embora não fale na primeira pessoa. Digamos que a vida, como a de todos

* Excerto de “Ensaio de Antonio Candido: um roteiro de leitura”, primeira parte da tese de livre-docência, *O crítico luminoso e o narrador acabrunhado* — Antonio Candido e *Grande Sertão*: veredas em dois estudos, defendida pelo professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH USP, no ano de 2012. O texto foi adaptado para esta publicação.

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

¹ Ver entrevista à *Transformação*, revista do Departamento de Filosofia da FFCL de Assis, n. 1, 1974, p. 11.

nós, acontece no entrecruzamento da experiência pessoal com a História, com o diferencial de que, ali, a consciência enriquecida por uma série de saberes, todos muito vivos, permite reconstituir o tempo de maneira a dar a conhecer aos leitores um dos períodos mais fecundos da história brasileira do século XX. Lido assim, o texto não esconde certa inclinação proustiana, todavia mantendo firme a mão do ensaísta. Com efeito, o ensaio, alicerçado em dados históricos, compreende uma pequena história ou resumo das principais mudanças culturais do período, com muito de testemunho e oralidade também, pois foi originalmente palestra dada num simpósio de Porto Alegre, promovido em 1980, a propósito dos 50 anos da Revolução de 1930.

A ideia central é a de que o Brasil mudou, até certo ponto, graças às reformas promovidas pelo novo governo. No plano da cultura, as mudanças foram consideráveis, embora não suficientes, conforme alerta o texto, já na epígrafe tirada ao sociólogo americano Wright Mills: “Nos países subdesenvolvidos, o equipamento cultural se limita geralmente a círculos muito pequenos e classes médias rudimentares (...)”. E Antonio Candido detém-se basicamente em três setores: a educação, as artes e a literatura, e os estudos brasileiros.

No ensino fundamental é valorizado o movimento da “Escola Nova”, que separou a educação da religião – tratava-se de formar mais o cidadão do que o católico fiel (p. 183); isto sem contar o “aumento ponderável de escolas técnicas, bem como do ensino sistematizado” (p. 184). O país nunca chegou a fazer uma revolução no setor, como a feita na Cuba de Fidel, mas as reformas – Francisco Campos e Fernando de Azevedo à frente – se fizeram sentir, abrindo a escolaridade para um contingente maior de brasileiros. Em plano mais restrito, a criação das universidades, com destaque para a USP, fundada em 1934, também foi importante, entre outras coisas, por ter possibilitado a formação de profissionais de áreas menos prestigiosas como farmácia, odontologia, agronomia, veterinária e as humanidades, “que levaram o espírito crítico a domínios onde antes reinavam a tradição e o dogmatismo” (p. 184).

No outro campo, o das artes e da literatura, teria ocorrido certa “normatização das vanguardas”. O crítico reafirma a importância do Modernismo da década anterior, a “sementeira”, conforme sua expressão, do que, neste setor, ocorreria depois. Os anos 30 mostraram uma aceitação mais ampla do “novo estilo”, promovendo “liberdade de narração e linguagem”, na prosa, e uso corrente do verso livre, na poesia. O que era considerado transgressão nos anos 20 se torna mais ou menos rotina na década seguinte. Antonio Candido fala em libertação: “na verdade, quase todos os escritores de qualidade acabaram escrevendo como beneficiários da libertação operada pelos modernistas, que acarretava a depuração antioratória da linguagem, com a busca de uma simplificação crescente e

dos torneios coloquiais que rompem com o tipo anterior de artificialismo” (p. 186).

A aceitação mais ampla do novo estilo foi comprovada na inclusão de autores modernistas em antologias escolares da época. Mas certamente o maior acontecimento do período, neste setor, foi a explosão do “romance de 30”. Em sua combinação de vários regionalismos, parecia promover uma verdadeira integração do país: “Foi com efeito notável a interpenetração literária em todo o Brasil depois de 30, quando um jovem, digamos do interior de Minas, ia vivendo numa experiência feérica e real a Bahia de Jorge Amado, a Paraíba ou o Recife de José Lins do Rego, a Aracaju de Amando Fontes, a Amazônia de Abguar Bastos, a Belo Horizonte de Ciro dos Anjos, a Porto Alegre de Érico Veríssimo ou Dionélio Machado, a cidade cujo rio imitava o Reno, de Viana Moog. Foi como se a literatura tivesse desenvolvido para o leitor uma visão renovada, não-convencional, do seu país, visto como um conjunto diversificado mas solidário” (p. 187).

É nesse trecho que se vê com nitidez o toque autobiográfico do texto – o “jovem do interior de Minas” é o próprio Candido, que, recuando no tempo, relembra sua época de leitor adolescente em Poços de Caldas, cidade onde se criou. Vale observar a discrição com que se toma como exemplo daquilo que argumenta. O uso da terceira pessoa, onde se esperaria a primeira, “universaliza” o argumento no sentido de que, conforme indica o texto, qualquer leitor interessado em conhecer o país podia viver a mesma experiência, com base nos livros que apareceram no tempo. É assim que a “experiência feérica” das leituras juvenis pode ser remetida à “atmosfera de fervor” daqueles anos, conforme a expressão utilizada na primeira linha do ensaio. E não será despropositado associar o entusiasmo daquelas leituras à “febre” que então acometia a cultura de redescobrir o Brasil, um país novo, em processo de formação, como o jovem e voraz leitor de Poços de Caldas.

E chegamos ao terceiro setor. Antes de se referir aos clássicos que reinterpretaram o Brasil, Antonio Candido se detém no debate ideológico que animava a cultura da época: fascismo e comunismo se fortaleceram, angariando adeptos, mas o que avulta no texto é a novidade que representou o florescimento do pensamento e da prática de esquerda entre nós. Nos termos do ensaio, “muita gente se interessou pela União Soviética, e as livrarias pululavam de livros a respeito, estrangeiros e nacionais” (p. 189). É quando surgem “os primeiros livros brasileiros de orientação marxista” (p. 189), e noções como “luta de classes”, “espoliação”, “mais-valia”, “moral burguesa”, “proletariado”, vão ligar-se “à insatisfação difusa em relação ao sistema social dominante” (p. 189). Nesse ponto, fermentam os radicalismos, cuja tendência será crescer ao longo dos anos; e é nesse clima de tomada de “consciência social” que se enquadra a “ânsia de reinterpretar o passado nacional” (p. 190). *Casa*

Grande & Senzala (1933), *Raízes do Brasil* (1936) e *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942) apareceram aí, em meio ao clima de radicalidade e crítica social do período. Antonio Candido lembra também que o prestígio da Sociologia, então nascente, levou ao interesse pela pesquisa de grupos sociais “menos estudados, ou estudados com ilusões deformadoras” (p. 191), como os negros, os índios, o trabalhador rural, o operário e o pobre.

O ensaio se alonga, falando em modernização editorial, nas grandes coleções de livros, nas traduções e nos capistas memoráveis. No final, o balanço das mudanças é positivo, com as devidas ressalvas, evidentemente. Homem de esquerda, socialista convicto, Antonio Candido tem em mente uma ideia de Revolução, a verdadeira, não a de 1930, um golpe de estado cujo mérito foi liquidar a República Velha, sem todavia ter alterado as estruturas do poder. Não surpreende, então, que o balanço seja dado com base nas classes sociais: para a maioria absoluta da nação, dominada pela pobreza e pela miséria, as mudanças ocorridas no campo da cultura de pouco valeram. Já nas camadas intermediárias e superiores elas se fizeram sentir, “graças à difusão do ensino médio e técnico, que aumentou as suas possibilidades de afirmação e realização” (p. 194). O melhor, como sempre, ficou para os de cima, que puderam desfrutar das oportunidades de “ampliar e aprofundar a experiência cultural, inclusive com a aquisição de um corte progressista por alguns dos seus setores” (p. 194).

Nos termos do ensaio, o avanço cultural fortaleceu certos setores da elite: “eles podiam assumir a função de ‘delegados’ da coletividade” (p. 194), ora afirmando suas posições privilegiadas, ora servindo à causa dos excluídos. A primeira vertente é velha conhecida; interessante aí é a segunda, bafejada pelo “ideário radical”. É quando se passa a esperar de intelectuais e artistas que ocupem o “lado oposto da ordem estabelecida” (p. 195). É quando, também, certos escritores jogam para o segundo plano o trabalho criativo em nome da mensagem que queriam veicular. E Antonio Candido lembra, no fim do ensaio, o caso de Graciliano Ramos, na época, “mais valorizado pelo temário, considerado inconformista e contundente, do que pela rara qualidade da fatura, que lhe permitiu fazer obras realmente válidas” (p. 198).

“A revolução de 1930 e a cultura” não pretende ser um estudo historiográfico, mas uma interpretação do período da perspectiva de quem o viveu e que, da sua posição, pôde perceber e experimentar as mudanças ocorridas, valorizando-as, sem entretanto fazer apologia dos acontecimentos. A função é lembrar para esclarecer, como é de costume de Antonio Candido, sem fazer pose científica com gráficos, tabelas ou estatísticas de comprovação. Mesmo as notas de rodapé são mínimas em relação ao tamanho e à densidade do texto. O crítico procede como se estivesse dando um depoimento, o que já se nota na primeira linha do ensaio: “Quem viveu nos anos 30 sabe qual foi a atmosfera de fervor que

os caracterizou no plano a cultura, sem falar de outros” (p. 181). E o estilo é o de sempre: límpido e comunicativo, com aquele ar de quem conta histórias, buscando envolver um público mais amplo do que em geral envolvem os ensaios de crítica. Sobre o estilo, vale a pena observar o uso constante e variado da palavra “novo”: a “nova escola” da reforma educacional, a “fé renovada” do espiritualismo católico da época, o “livro renovado” submetido a novo tratamento gráfico e editorial, a situação nova” de ampliação das classes médias etc. É que tudo leva para aquele “antes e depois” anunciado na primeira página, culminando na ideia de que “os anos 30 abrem a fase moderna nas concepções de cultura no Brasil” (p. 195). Mas há outra palavra ainda mais importante, por compreender a chave do texto. Atrás mencionamos o fato de que Antonio Candido tinha em mente a ideia de revolução, e é nesta mesma direção que aponta a palavra “radical”, largamente repetida, também com variações: radicalismo, radicais, radicalização, radicalizar, radicalizante. O termo pulsa a todo momento, podendo ter sido a justificativa da própria conferência. Reafirmar a importância das transformações ocorridas na cultura dos anos 30 era também assinalar a importância do “espírito radical” que animava o período.

Antes de prosseguirmos convém lembrar duas coisas. A primeira diz respeito ao crítico e suas ideias: a noção de radicalismo, bem explicada em outro estudo, conforme veremos à frente, é fundamental para compreender o pensamento e a prática política de Antonio Candido. A segunda coisa diz respeito à data da conferência pronunciada em Porto Alegre: 1980 é o ano da fundação do Partido dos Trabalhadores, o PT, desde sempre apoiado por Antonio Candido. A ascensão de Lula, de líder do operariado urbano a figura política de renome nacional podia ser a ponta da linha do radicalismo de 30. Naquela altura, a redemocratização do Brasil parecia ser líquida e certa, e a palavra “revolução” voltava a ser veiculada sem maiores temores, graças à abertura política. E Cuba, por assim dizer, reingressava na moda. A época já era a de fazer balanço das conquistas e problemas da revolução cubana. Não à toa ela é mencionada de forma contundente no tópico sobre as mudanças ocorridas no campo do ensino básico brasileiro. Sem diminuir a importância do que foi feito aqui, Antonio Candido separa o nosso reformismo brando das medidas revolucionárias que, em Cuba, erradicaram o analfabetismo, praga da qual, mais de 80 anos depois do Movimento de Outubro, ainda não se livraram os brasileiros.

Mas voltando a Lula, sem perder de vista as implicações do ensaio, aquela ideia cultivada em certos setores da elite de que os privilégios da boa educação e das posses lhes conferia a função de “delegados” da coletividade, rejeitando as camadas desfavorecidas, que, por sua vez, nem eram cultas nem estavam preparadas para dirigir o seu destino (p. 194), evaporou-se quando se viu o líder operário semi-analfabeto atuando em

favor de sua classe, para, anos depois, ocupar a presidência do país, com uma popularidade à altura do outro líder reformista, que em 1930 derrubou a República Velha, para, em 1937, vestir o uniforme de ditador. Diferente de Getúlio, Lula será um produto da nova democracia brasileira. A menos que o próprio crítico confesse, não se pode dizer que Antonio Candido tenha tido uma premonição. De toda maneira, acompanhou de perto a ascensão de uma liderança radical, oriunda das camadas mais humildes da população. No mais, não seria exagero dizer que com sua inteligência não se brinca.

O nome de Fernando de Azevedo aparece três vezes no ensaio. Explica-se: foi grande educador e tomou parte, ao lado de Sampaio Dória, Lourenço Filho e Francisco Campos, do “movimento da Escola Nova”, cujo objetivo era reformar, em linha progressista para a época, a educação brasileira. Ao que parece, seu antigo professor, depois orientador e chefe de departamento na faculdade de Filosofia da USP, foi um “homem de passagem”, no seguinte sentido: mantinha um pé na tradição e outro na modernidade. Fernando de Azevedo ressurgiu de forma mais detida em dois outros textos de Antonio Candido, ambos posteriores, a saber: “A personalidade contraditória de Fernando de Azevedo” (1988) (1993, p. 78-81) e “Doutor Fernando” (1994) (2002, p. 297-309). O primeiro comenta o livro de Maria Luiza Penna; o segundo reproduz a fala do crítico em homenagem ao educador. São dois perfis: ressaltam aspectos da personalidade e da obra de Fernando de Azevedo. Para o que nos interessa aqui o importante é acompanhar as observações feitas, nessas homenagens, sobre a dualidade do homem.

De acordo com Antonio Candido, Fernando de Azevedo podia ser formal, centralizador e grandiloquente, sendo, ao mesmo tempo, democrático, próximo e aberto às divergências, sobretudo dos mais jovens, movidos por outras inquietações, ideias e posturas. O retrato sugere um espírito conservador, embora bem arejado pelos ventos progressistas que sopravam no tempo. Mas é melhor ouvir a fala do crítico: tratava-se de “grande liberal que adotou perspectiva socialista” (1993, p. 78). E “não havia nele incompatibilidade entre a concepção de elite e a forte linha democrática” (p. 79). Sem prever a educação revolucionária, acreditava em algo como “a carreira aberta ao talento”, combatendo, assim, “a preservação das camadas de privilégio por meio de uma instrução tradicionalista” (p. 79). Como reformador, apostava na máxima ampliação das oportunidades, na direção de um “liberalismo progressista” de corte ilustrado, o que num país como o nosso não era (e não é) pouco. Nisto consistia a radicalidade do Doutor Fernando, para quem “não havia reforma pedagógica pura, isto é, mudança nos métodos e atitudes educacionais, pois esta deveria pressupor uma visão nova das relações com a sociedade” (p. 79). Até onde posso compreender, Fernando de Azevedo teria superado a própria dualidade ao encarar a educação à luz

da política (p. 79), tornando-se um radical no sentido utilizado por Candido ao longo do seu ensaio.

Neste ponto, cabe voltar ao texto que estamos acompanhando. Assumindo posições mais radicais que seu mestre, Antonio Candido afirma: “sabemos que, ao contrário do que pensavam aqueles liberais [os reformadores], as reformas na educação não geram mudanças essenciais na sociedade, porque não modificam a sua estrutura e o saber continua mais ou menos como privilégio” (1987, p. 184). É este o momento em que fará menção à vitória de Cuba no campo educacional. Cinco anos depois da conferência de Porto Alegre, o crítico voltará ao assunto, de maneira mais estendida e contundente, num pronunciamento feito justamente em Havana. Seu discurso foi publicado sob o título de “Perversão da Aufklärung”.² No palco da verdadeira revolução, Antonio Candido fará a crítica dos ideais ilustrados das elites latino-americanas que, restringindo a educação à esfera dos seus interesses, cultivaram a ideia de que “o saber seria difundido por todos, a partir das luzes de poucos” (2002, p. 320).

A instrução que, desse modo, se difundiria de cima para baixo acabou se tornando “em boa parte de um saber de classe e de grupo, um instrumento de dominação” (p. 321). Seria esta perversão. O povo deveria confiar nas elites, as quais um dia, fazendo jus àqueles antigos ideais, lhe abririam as portas do paraíso, o que obviamente não ocorreu. Antonio Candido contrapõe o ideal ilustrado às realizações revolucionárias. Vindo de um país que desconhece a verdadeira revolução, e decerto não querendo confundir os cubanos, toma o cuidado de referir-se à nossa como “movimento armado de 1930” (p. 324). As reformas que aqui se deram, embora importantes e com ganhos palpáveis, não foram além de uma frágil “modernização da ideologia ilustrada” (p. 324).

Tanto tempo depois dos grandes reformadores, no Brasil, “o máximo de concentração do saber convive com o máximo de miséria e ignorância, como se essa proporção fosse a razão de ser da nação brasileira” (p. 326). Vemos aí o homem provindo da Ilustração, mas socialista, falando. E vemos, também, o mesmo homem seguindo a trilha do seu mestre, renomado educador, dando um passo adiante ao fazer o elogio da revolução: “as reformas de estrutura é que permitem as verdadeiras reformas de ensino” (p. 327).

Com relação aos três grandes clássicos de reinterpretação do Brasil, Antonio Candido é parcimonioso em “A revolução de 1930 e a cultura”. Em parte, certamente, devido à intenção panorâmica do ensaio – ao “filmar” os acontecimentos, o “diretor” vai dando os closes, detendo-se em cada um na medida exata, de modo a manter o equilíbrio das coisas no amplo painel das mudanças que objetiva produzir. Noutra parte, imagino, porque naquela altura já havia se detido naqueles livros importantes no

² Ver DANTAS, Vinícius (org.). *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002, p. 320-7.

prefácio que escreveu, em 1967, para a 5ª edição de *Raízes do Brasil*, publicada em 1969.³

Acho que não seria exagerado dizer que a leitura desse prefácio é quase tão importante quanto a do livro prefaciado. Antonio Candido situa *Raízes do Brasil* em relação aos outros dois livros. Seu ponto de partida é a memória, como em “A revolução de 1930 e a cultura”. A intenção é reconstituir o impacto causado por aqueles clássicos no seu período de formação, ou melhor, no seu e no da sua geração, de modo que reconstituir o passado não seria falar de si, e sim “dos outros que participaram de uma certa ordem de interesses e de visão do mundo, no momento particular que se deseja evocar” (1989, p. xxxix). E o crítico relembra: quando saiu *Casa Grande & senzala* (1933), de Gilberto Freyre, “estávamos no ginásio”; *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda, “no curso complementar”; e *Formação do Brasil contemporâneo* (1942), de Caio Prado Júnior, “na escola superior”. Seriam, assim, três livros formadores para a sua geração, e é dessa perspectiva que falará o prefaciador.⁴

Mais ainda, são obras lembradas segundo o “sopro de radicalismo intelectual e análise social que eclodiu depois de Revolução de 1930 e não foi, apesar de tudo, abafado pelo Estado Novo” (p. xxxix). Candido vai direto ao assunto: o livro de Gilberto Freyre vinha marcado pelo “anticonvencionalismo” da “composição libérrima”, do “tratamento da vida sexual do patriarcado” e da “importância decisiva atribuída ao escravo na formação do nosso modo de ser mais íntimo” (p. xxxix). O crítico fala em “força revolucionária”, lembrando o “impacto libertador que teve este grande livro” (p. xl), sem deixar de assinalar as mudanças do autor no decorrer do tempo – deslocando-se para posições conservadoras, Gilberto Freyre acabou por abandonar o radicalismo do início, sem dúvida, mais interessante.

Aparecendo logo depois, *Raízes do Brasil* vinha com outra mensagem, e com um claro sentido de contemporaneidade: “aos jovens forneceu indicações importantes para compreenderem o sentido de certas posições políticas daquele momento, dominado pela descrença no liberalismo tradicional e a busca de soluções novas” (p. xl) – à direita e à esquerda, conforme indica Antonio Candido. E já no início dos anos 40, em pleno Estado Novo, que surge o terceiro livro. *Formação do Brasil contemporâneo* costuma aparecer como uma espécie de patinho feio na companhia dos outros dois, isto no que se refere ao estilo de composição. De um lado a flagrante exuberância de Gilberto Freyre, de outro a escrita rigorosa de Sérgio Buarque, que, se não chega a ser um escritor como Freyre, deixou marcada, em *Raízes do Brasil*, “uma parcimoniosa elegância,

³ Ver CANDIDO, Antonio. Prefácio a Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989 (21ª ed.), p. xxxix-lii.

⁴ Para uma abordagem mais detida desses clássicos, ver CARDOSO, Fernando Henrique. “Livros que inventaram o Brasil”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 37, nov. 1993, p. 21-35.

um rigor de composição escondido pelo ritmo despreocupado e às vezes sutilmente digressivo, que faz lembrar Simmel e nos parecia um corretivo à abundância nacional” (p. xl). Nos termos do prefácio, Caio Prado “não se preocupava com a beleza ou expressividade do estilo” (p. xl). Seu intuito era outro: “convencer pela massa do dado e do argumento” (p. xli), empreendendo uma inédita interpretação do Brasil segundo o materialismo histórico. Com isto, acabou se afastando da forma ensaística, cara aos outros dois.

Como sempre, Antonio Candido valoriza o espírito radical. Em pleno prefácio para o livro de um radical permanente – Sérgio Buarque – o crítico abre um parágrafo de “reflexão desapaixonada” sobre antigos integralistas, cujas posições contrárias às suas e de seus companheiros de luta eram francamente fascistas. Isto não impediu que cultivassem “um tipo de interesse fecundo pelas coisas brasileiras”, o que afinal compreendia “uma tentativa de substituir a platibanda liberalóide por algo mais vivo” (p. xli). De acordo com o texto, esta foi a causa da passagem de certos integralistas para posições de esquerda, assim como certos radicais “acabaram por virar espoletas ativíssimos da reação” (p. xlii), como foi o caso de Gilberto Freyre e outros.

Mas, obviamente, o grande interesse do prefácio é a apresentação de *Raízes do Brasil*. Antonio Candido esquadrinha o livro, capítulo a capítulo, descrevendo o método e os assuntos, não é o caso de resumir o que já foi resumido com mãos de mestre, e de grande amigo do autor. Fiquemos somente com aquilo que mais interessa ao nosso roteiro, não sem antes frisar que o objetivo do pequeno grande livro é “analisar e compreender o Brasil e os brasileiros” (p. xliii), e que sua empreitada, tão ambiciosa quanto bem-sucedida, baseou-se na análise de pares antitéticos fulgurantes – trabalho e aventura, rural e urbano, cordialidade e impessoalidade etc. Antonio Candido fala em meditação de tipo dialético. Tudo culmina em “Nossa Revolução”, sétimo e último capítulo do livro. É quando encontramos a síntese do que o crítico entende por radicalidade.

Sérgio Buarque não analisou o Brasil e os brasileiros sem o intuito de propor um caminho que fizesse apodrecer as raízes, fincadas na vida rural, do nosso atraso. E para ele a saída seria a revolução urbana. Ela possibilitaria “liquidar o passado, adotar o ritmo urbano e propiciar a emergência das camadas oprimidas da população, únicas com capacidade para revitalizar a sociedade e dar novo sentido à vida política” (p. xlvi). O sumo da questão residia na “ruptura do predomínio das oligarquias”, que o crescimento das cidades e o reaparelhamento da vida urbana poderiam promover.

O livro de Sérgio Buarque, tomando outra direção, avançava em relação ao de Gilberto Freyre, e o pensamento radical se fortalecia em *Raízes do Brasil*. Ao saudosismo do sociólogo pernambucano se contrapunha o “futurismo” do historiador paulista. Se o primeiro chorava

o enfraquecimento das raízes patriarcais, o segundo queria arrancá-las de vez, como mandioca a ser triturada em casa de farinha. *Raízes do Brasil* não só trazia os problemas para o presente — a manutenção do comportamento patriarcal em plena era de modernização, um anacronismo do qual o Brasil não conseguiu se livrar, como projetava um país mais interessante e democrático no futuro.

Embora não o diga com todas as letras, o prefácio se incumba da comparação: “num tempo ainda banhado de indisfarçável saudosismo patriarcalista, [Sérgio] sugeria que o conhecimento do passado deve estar vinculado aos problemas do presente. E, do ponto de vista político, que, sendo o nosso passado um obstáculo, a liquidação das ‘raízes’ era um imperativo do desenvolvimento histórico” (p. xlix). É claro que o leitor entende a mensagem. Mais do que isto, sua atualidade realmente impressiona.

Naquela altura, a cidade de São Paulo já fervilhava, preparando-se para o surto desenvolvimentista dos anos 50, que a transformaria no centro econômico e político do país. Ainda assim, havia muito de utopia na visão do grande historiador, uma utopia a ser concretizada, em parte ao menos, na ascensão de Lula, décadas depois. É verdade que não se fez reforma agrária, e que a educação, além de insuficiente, foi nivelada por baixo — o país continua devendo o essencial a seu povo. Por outro lado, as oligarquias continuam poderosas, envergonhando, quando não massacrando, os brasileiros. Mas, sem dúvida, o país é outro, e a democracia, reconquistada a duras penas, não deixa de arejar a vida contemporânea. Em face daquilo que de atrasado permanece, e não é pouco, as posições radicais continuam sendo, mais que oportunas, necessárias. Por esta razão, Antonio Candido é um otimista: acredita sempre que o Brasil pode melhorar.

Mas voltando ao nosso ponto de partida, eu acho que o ensaio “A revolução de 1930 e a cultura” ganha ainda mais se for lido juntamente com “O movimento modernista”, a famosa conferência de Mário de Andrade, datada de 1942 (1978, p. 231-55). Antes de aproximar os textos, convém marcar suas diferenças. Mário balanceia, 20 anos depois, a vanguarda que, ao lado de Oswald, havia liderado, enquanto Antonio Candido fará, 50 anos depois do Movimento de Outubro, um balanço geral das mudanças ocorridas a partir de então, nos vários campos da cultura. De um lado o ex-líder que retoma sua experiência e a de seu grupo; do outro o crítico que rememora os acontecimentos históricos e culturais de sua época de formação.

Naquela altura, a fala do artista, combatente já cansado — Mário morreria três anos depois, precocemente, aos 52 anos — coincide com a história do crítico em ascensão — na mesma época Antonio Candido começa a publicar crítica literária na imprensa. São gerações diferentes. A primeira havia feito, a segunda iria fazer; uma em declínio, outra em ascensão, o que pode contribuir para explicar o contraste entre a

melancolia de Mário e o otimismo de Antonio Candido. Seja como for, parece ter ocorrido no intervalo de uma conferência a outra algo como uma passagem de bastão. O grande modernista finca raízes no pensamento literário do crítico, chegando a parecer que foi uma espécie de guia ou pedra inaugural de toda sua obra.

É largamente sabido o peso que Antonio Candido atribui à virada modernista dos anos 20 – a “sementeira” das salutares mudanças ocorridas posteriormente no campo artístico. Mário fala na criação de um “espírito novo” aliada à reverificação e remodelação da inteligência nacional (1978, p. 231); e ressalta a intenção destruidora do movimento, combinada ao cultivo do prazer (p. 240). A coisa muda justamente a partir de 1930 – o marco histórico – quando “principia para a inteligência brasileira uma fase mais calma, mais modesta e cotidiana, mas proletária, por assim dizer, de construção” (p. 242).

Ora, o sentido de construção dá o tom do ensaio de Candido. Já vimos que o crítico faz um balanço positivo dos acontecimentos da década que o formou. Sobre o mesmo período, Mário dirá: “O sentido destrutivo e festeiro do movimento modernista já não tinha razão de ser, cumprido o seu destino legítimo. Na rua, o povo amotinado gritava: Getúlio, Getúlio!” (p. 242). Era a revolução abrindo o novo tempo. Mário fala à distância e com serenidade, carregando o seu discurso, no fim, com certa emotividade: é quando se queixa, tomando-se como exemplo, do “abstencionismo” próprio e dos companheiros diante das lutas políticas e sociais daquele novo tempo.

É como se as novas demandas, estimuladas pela revolução, estivessem à frente ou acima do “grupinho de intelectuais paulistas” que havia revolucionado as artes e o gosto na década anterior. O Modernismo, antes “praça de guerra”, seria absorvido sem maiores problemas ao longo dos anos 30, mesmo considerando as vozes contrárias ao movimento. Não à toa, Antonio Candido falará em rotinização da vanguarda. Há vários outros pontos de contato entre os textos, o que reforça a sugestão de leitura conjunta. Encontramos em Mário a língua desafogada dos modernistas, a integração dos regionalismos na cultura nacional, a polarização estética e ideológica – esquerda e direita – etc.

Valeria a pena fazer um estudo mais detido das duas conferências. Enquanto Mário se recolhe no fim – “Não me imagino político de ação” (p. 253), Antonio Candido, mais esperançoso, se abre, encerrando sua exposição com um “*post scriptum*” cheio de perspectivas a serem investigadas, principalmente no campo da música popular, que nos anos 60 viveu uma fase de grande criatividade. A mistura de música e poesia seria, segundo o crítico, “um dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea”, algo que “começou a se definir nos anos 30, com o interesse pelas coisas brasileiras que sucedeu ao movimento revolucionário” (1987, p. 198).

Sabemos que Mário não temia a confissão. Ao dizer que não se imaginava “político de ação”, estava reconhecendo que podia ter-se empenhado mais nas lutas do tempo. A conferência fala em “isenção da atualidade por detrás das portas contemplativas de um convento” (1978, p. 253). Ainda assim, sendo um homem de espírito democrático, certamente foi um radical, embora, no seu modo de ver, não tão aguerrido como pedia a nova era – “estamos vivendo uma idade política do homem, e a isso eu tinha que servir” (p. 253). Com efeito, Drummond diria em “Nosso tempo”, poema de *A rosa do povo*, cujo assunto refere-se à época em questão: “Este é tempo de partido,/ tempo de homens partidos”. Se Mário não serviu à altura, como diz, decerto nunca abandonou suas posições progressistas.

Na época da conferência já havia retornado à sua cidade, depois de três anos de um tristonho auto-exílio no Rio, o que, podemos imaginar, lhe aguçou a melancolia do espírito.⁵ Os derradeiros parágrafos de “O movimento modernista” carregam um tom de despedida e uma espécie de acerto de contas consigo mesmo: “toda a minha obra não é mais que um hiperindividualismo implacável” (p. 254); e com sua geração: “duma coisa não participamos: o amilhoramento político-social do homem” (p. 255). Sua sinceridade, aliada a uma modéstia extremada, chega a comover.

Num depoimento mais ou menos recente, dado à *Revista do IEB*, Antonio Candido relembra a “última atividade pública” do escritor, qual seja, sua participação no famoso Congresso Brasileiro de Escritores, realizado em janeiro de 1945 – Mário faleceria no mês seguinte –, que acabou funcionando como verdadeiro fórum de resistência e combate à ditadura do Estado Novo.⁶ Desgostoso com a dinâmica política do evento, o escritor chegou a dizer que o lugar do intelectual era a torre de marfim. Nas palavras do crítico, Mário “deve ter encarado com certo constrangimento a tensão das facções, as birras ideológicas, as concessões táticas, as acomodações, as manobras que tecem o dia a dia da conduta política” (p. 15). É bem possível que Mário, um homem à esquerda, e já subindo a rampa dos 50 anos, também não tivesse saúde nem paciência para encarar a luta que então se travava. Antonio Candido fala em desajuste: “sentiu que não se ajustaria na era do engajamento partidário que estava se anunciando” (p. 15). E como sugere a conferência de três anos antes, seu tempo já havia passado, como a própria vida que, na ocasião do congresso, estava por se extinguir.

Referências bibliográficas

⁵ Sobre o assunto, ver CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade, exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1989.

⁶ Ver “A lembrança que guardo de Mário de Andrade”. Entrevista de Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza à *Revista de Estudos Brasileiros* da USP, n. 36, 1994, p. 9-25.

- ANDRADE, Mário de. "O movimento modernista". In: *Aspectos da Literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1978 (6ª ed.).
- CANDIDO, Antonio. Entrevista à *Transformação*, revista do Departamento de Filosofia da FFCL de Assis, n. 1, 1974.
- CANDIDO, Antonio. "Graciliano segundo Candido". In: *Jornal da USP*. São Paulo: 24 a 30 de outubro de 2011.
- CANDIDO, Antonio. "A revolução de 1930 e a cultura". In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CANDIDO, Antonio. "A personalidade contraditória de Fernando de Azevedo" (1988). In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.
- CANDIDO, Antonio. "Doutor Fernando" (1994). In: DANTAS, Vinícius (org.). *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002.
- CANDIDO, Antonio. Prefácio a Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989 (21ª ed.).
- CANDIDO, Antonio; SOUZA, Gilda de Mello e. "A lembrança que guardo de Mário de Andrade". Entrevista à *Revista de Estudos Brasileiros* da USP, n. 36, 1994.
- CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade, exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1989.

Joaquim Alves de Aguiar foi professor livre-docente do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Pesquisava, nas linhas de literatura e sociedade e literatura e memória, temas da literatura brasileira e da poesia brasileira contemporânea. É autor dos livros *Espaços de memória: um estudo sobre Pedro Nava* (1998) e *A poesia da canção: lirismo e história nas letras da MPB* (1993/96). Em homenagem aos vinte anos de morte de Elis Regina, publicou, com Ariovaldo Vidal, *Leniza & Elis* (2002). Faleceu em 9 de julho de 2016.

RODAPÉ

COMO E PORQUE SOU CRÍTICO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i30p237-242>

Antonio Candido¹

Pertencendo tanto do lado paterno quanto do lado materno a famílias coalhadas de médicos — pai, avô, tios-avós, tios, primos; destinado desde sempre por meu pai a estudar medicina, cresci conformado com isso, como se não houvesse outra solução possível e, portanto, nunca tive vocação para nada. Não queria ser médico, mas aceitei o que parecia ser a própria fatalidade, chegando a ser reprovado nos exames de ingresso à Faculdade de Medicina da USP em 1936, o que foi o primeiro passo para a libertação.

O meu impulso incoercível foi sempre ler, ler sem parar a partir dos meus seis ou sete anos, inclusive textos sobre obras e autores, chegando a folhear desde cedo com prazer a *História da literatura brasileira* de Sílvio Romero, o que talvez indique a predisposição misteriosa para a crítica... Quem sabe? Seja como for, nunca pensei, ao contrário de tantos adolescentes intelectualizados, em publicar o que quer que fosse, até que com quase 23 anos fui praticamente obrigado a isso, como contarei daqui a pouco.

Meu pai, médico muito culto, assinava ou comprava revistas literárias, que talvez tenham sido a base do meu trabalho crítico. Mas assim foi que em 1931 assinou o *Boletim de Ariel*, “Mensário crítico e bibliográfico” que se publicou no Rio de Janeiro daquele ano até 1939 e teve peso no movimento literário. É possível que ele tenha sido um estímulo básico a partir dos meus treze anos, pois eu tinha um prazer especial em ler artigos e notas sobre livros e autores, bem como notícias sobre a vida literária, e quem sabe isso foi a semente do que se pode chamar “espírito de resenha”, isto é, a futura disposição de comentar por escrito os livros lidos.

Ao mesmo tempo eu era apaixonado por antologias escolares, brasileiras e estrangeiras, o que me levou a fazer em cadernos as minhas

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

próprias, lendo muita coisa para escolher os textos que me pareciam interessantes. Por preguiça, nem sempre chegava a transcrevê-los depois de escolhidos, mas fazia um título caprichado e se possível colocava o retrato do autor, cortado de revistas e jornais, deixando em branco um certo número de páginas para cópia posterior. Esta nem sempre chegava a ser feita, mas o importante foi que no trabalho de escolha eu ia adquirindo o “espírito de seleção”, a capacidade de discernir e avaliar, requisito básico do crítico e segundo elemento do aprendizado inconsciente.

A estes se juntou um terceiro traço formador, que se poderia denominar “espírito de contextualização”, isto é, a referência da obra e do autor à sociedade e à época, desenvolvido em mim a partir do interesse precoce, profundo e duradouro pela história – dos povos, dos países, dos períodos, dos atores. Desde que aprendi a ler com minha mãe, eu o alimentei por meio dos compêndios, de certas seções do *Tesouro da Juventude*, a que tinha o título geral de *História da terra, da humanidade* na revista mensal *Eu sei tudo*, marcada por grande riqueza de ilustrações. A partir dos doze anos meu pai me encaminhou para a leitura da obra de Oliveira Martins, que ele tinha lido quando aluno do ginásio estadual de Campinas, o famoso *Culto à Ciência*, e me fascinou pela flama da visão e a escrita admirável. Mais tarde, esse “espírito de contextualização” amadureceria na universidade pelo estudo da sociologia, sobretudo na obra de Durkheim, e pelas leituras marxistas.

A partir de certa altura esta trinca (espírito de resenha, espírito de seleção e espírito de contextualização) foi se articulando devido a uma sugestão de minha mãe, mulher luminosa e grande leitora. Foi o seguinte. Eu estava começando o 4º ano do Ginásio Municipal de Poços de Caldas e ela, me vendo resumir por escrito um texto de divulgação sobre os filósofos gregos, me aconselhou a adquirir o hábito de registrar em cadernos as minhas impressões de leitura, por mais sumárias e modestas que fossem. Aceitei o conselho e o segui com interrupções pela vida afora, enchendo cadernos incontáveis que inclusive serviram com o tempo de material para cursos e artigos.

Aconteceu então que no começo de 1941, já estudante na Faculdade de Filosofia da USP, de férias na casa de meus pais em Poços, recebi cartas de Alfredo Mesquita e Lourival Gomes Machado informando que tinham planejado fundar uma revista para servir de veículo às ideias do nosso grupo da Faculdade, que Alfredo, mais velho e escritor já conhecido, frequentava como ouvinte. E que eu seria o encarregado da seção de livros. Respondi alarmado que não tinha qualquer experiência disso e não poderia aceitar. Eles não me ouviram, fundou-se a revista *Clima* e eu me tornei o seu crítico literário... Passei então a publicar sem dificuldade artigos mensais, perguntando mais tarde a mim mesmo como isso foi possível, até que um dia veio a explicação: naquela altura eu já tinha me exercitado ao encher mais de dez cadernos com impressões de leitura, a

partir da sugestão de minha mãe. Impressões que não tinham qualquer finalidade externa, mas devem ter sido uma espécie de tirocínio.

Em *Clima* definiram-se também Décio de Almeida Prado na crítica teatral, Paulo Emílio Salles Gomes na de cinema, Lourival Gomes Machado na de artes plásticas, Antonio Branco Lefèvre na de música, Roberto Pinto de Souza na de economia. Ser ter seção própria, atuaram de modo versátil os caçulas Gilda de Moraes Rocha e Ruy de Andrada Coelho. Certa vez perguntaram a este numa entrevista como tínhamos feito *Clima*. Ele respondeu: “Nós não fizemos *Clima*, foi *Clima* que nos fez”. Nada mais exato para caracterizar o grupo que nos uniu e definiu, marcado por um traço comum que favorecia o pendor para a crítica e eu qualifiquei como “paixão pelo concreto”. Esse grupo chegou a ter uma certa presença em São Paulo, inclusive como ponte entre a cultura universitária e a da cidade, o que começou logo. Por exemplo: menos de dois anos depois do lançamento de *Clima*, Lourival e eu éramos críticos titulares com seção própria, ele de artes plásticas, eu de literatura, de um grande jornal, a *Folha da Manhã*, hoje de São Paulo. Com isso, era como se eu estivesse me preparando para passar do amadorismo para o que seria mais tarde atividade regular no campo da literatura, e tendo deixado a *Folha* no começo de 1945, em setembro do mesmo ano me tornei crítico titular de outro grande jornal, o *Diário de São Paulo*, com exercício até 1947.

Ora, tendo me formado em ciências sociais na turma de 1941, eu era desde o começo de 1942 assistente de sociologia da Faculdade de Filosofia – USP, mas a literatura sempre me interessou muito mais, e o exercício da crítica mostrou que eu era capaz de trabalhar profissionalmente nela. Pensei então em passar de uma para outra na carreira universitária e por isso obtive em 1945, por concurso, o título de livre-docente de literatura brasileira, que dava automaticamente o grau de doutor em letras e me permitiu ser contratado em 1958 como professor daquela matéria na faculdade de Assis, criada então pelo governo do estado.

Mas me pareceu que antes eu estava moralmente obrigado a dar uma demonstração razoável de competência na matéria de que era assistente. Assim foi que me apliquei no preparo da tese de doutorado em sociologia, baseada na investigação de campo em áreas rurais, num tempo em que não havia a benemérita FAPESP e eu usava férias e feriados para ir até elas ou nelas residir. Entre avanços e recuos que duraram muito tempo, acabei por completar a tese, defendida e aprovada em 1954 (e publicada dez anos depois com o título de *Os parceiros do Rio Bonito*). Só então me considerei desobrigado para deixar a sociologia.

O concurso de 1945 acabou sendo uma revolução em minha vida, porque não só foi a causa imediata do livro *Formação da literatura brasileira* (que me ocupou de maneira intermitente por doze anos) mas porque o trato cada vez maior com as letras alterou a minha concepção de crítica, talvez presa um pouco demais até então à função social da literatura. Eu

me tornara crítico de revista e jornal num momento de intensificação das leituras socialistas (com o impacto dos escritos de Marx) e de início da ação política, militando na oposição à ditadura do Estado Novo. Foi o tempo no qual, no meu caso principalmente por orientação de Paulo Emílio, tentávamos definir uma posição de socialismo independente, avesso ao stalinismo dominante, mas sem aceitar as posições trotskistas. Daí, nos meus artigos, certo viés político talvez acentuado demais. Depois do concurso procurei dosar melhor estas preocupações em relação à tônica literária, no rumo de uma crítica integrativa. Nesse processo atuaram dois abalos.

O primeiro decorreu da tese que apresentei e tratava da crítica de Sílvio Romero, autor que eu conhecia mais ou menos bem desde cedo pela leitura dos muitos livros que meu pai tinha. No curso da leitura completa e sistemática para a redação da tese, fiquei chocado com o mecanicismo da sua visão naturalista e sociológica, e senti que a minha atividade crítica até então corria risco parecido. O segundo abalo foi devido a um artigo de Cleanth Brooks Jr., “O poema como organismo”, publicado no volume que recolheu as comunicações de 1939 ao Instituto de Inglês da Universidade de Columbia, que Mário de Andrade me deu porque tinha uma duplicata. É um artigo antes modesto, mas para mim caiu na hora certa e me fez perceber que a bússola do trabalho crítico não deve ser o contexto social nem a dimensão ideológica (para os quais eu me inclinava), mas o caráter orgânico do texto, que adquire um tipo específico de autonomia. Banal, como se vê, mas para mim, naquele momento, uma revelação, que foi amadurecendo lentamente. A partir dele procurei, ao longo dos anos, ir tentando uma crítica integrativa, que deveria dar destaque ao que pode ser chamado “o próprio do texto”, inclusive quando fosse preciso levar em conta fatores externos.

Tudo isso se deu nos anos de 1940, quando amoldei os meus conhecimentos pela leitura dos críticos ingleses e norte-americanos. Mas foi a partir de 1958 e da atividade docente que penso ter liquidado os restos de dogmatismo reducionista que havia nos meus artigos, ao sentir que o trabalho com os textos, não por escrito, mas nas aulas, levava a perceber como as posições teóricas muito rígidas poderiam atrapalhar a análise, porque a variedade dos textos leva a modular as abordagens. Quem precisa, como o professor, analisar textos de vária natureza lucra em adotar certa flexibilidade, praticando o que acabei por denominar “crítica de vertentes”, expressão inspirada pela chuva, que corre conforme a inclinação do terreno e dos telhados. Assim, a atividade docente em literatura, que comecei aos quarenta anos, interferiu no meu trabalho, e sob este aspecto talvez os meus livros mais característicos sejam *Na sala de aula* e *O discurso e a cidade*, nascidos do que se poderia qualificar como “crítica falada”. Não faltará quem me censure por ecletismo sem que isso me assuste, porque, se for, pior é o torniquete dos dogmatismos. É uma coisa

parece certa: o bom resultado do nosso trabalho depende mais das qualidades de percepção do que desta ou daquela opção teórica.

Mas a busca de certa flexibilidade não quer dizer que quem a adota fique capaz de analisar bem qualquer texto. No meu caso, talvez só quando, depois de *escrever* tantos anos sobre literatura passei a *ensiná-la*, pude amadurecer a minha concepção de crítica. O que me leva a achar que no trabalho literário é possível que o meu rendimento seja maior quando falo do que quando escrevo. Por isso disse no discurso com que agradei em 1987 a concessão do título de doutor honorário da Universidade Estadual de Campinas:

“Sendo um homem mais de fala do que de escrita, foi como professor que me realizei melhor”.

Creio que desde os tempos de *Clima* as circunstâncias foram me ajudando a encontrar o caminho mais adequado ao meu modo de ser e às minhas possibilidades, sem pressupor que seja o único nem o melhor, ou deva ser o dos outros. E creio que na base de tudo esteja o fato que para mim a literatura sempre teve uma posição privilegiada na tentativa de me conhecer e de conhecer tanto o meu semelhante quanto a própria vida. Tendo pouca capacidade de abstração, dependo mais da intuição e da sensibilidade, de modo que a literatura foi para mim o que são para outros a ciência e a filosofia.

Uma consequência disso foi o interesse especial pelos autores que, por assim dizer, filosofam literariamente, e ainda aqui devo registrar o papel de minha mãe que, quando eu fiz treze anos, me deu *Os caracteres*, de La Bruyère, numa bonita edição Garnier, cuja dedicatória na sua letra clara e decidida tenho à minha frente:

“A Antonio Candido, sua mãe.
Poços, 24.7.931.”

Como um ovo endez, La Bruyère foi puxando Montaigne, La Rochefoucauld, Vauvenargues, os meus primeiros e fundamentais “maîtres à penser”.

Falta dizer que nunca considerei a crítica um gênero cuja importância é equivalente à dos gêneros maiores, e chego a achar certa graça no tom hipercrítico de alguns de seus praticantes. E com o correr do tempo talvez a minha competência tenha encolhido em vez de aumentar, porque deixei relativamente cedo de me interessar pelas inovações teóricas. Por isso, vale a pena citar um trecho do discurso com que recebi em 2008 o Prêmio Governo de Minas Gerais, concedido então pela primeira vez:

“É sem dúvida prova de largueza de vistas por parte dos responsáveis o fato de terem contemplado um crítico de outro tempo, já de passo desacertado com as orientações recentes do seu ofício. Se me permitem uma breve nota pessoal a respeito, direi que a minha formação

intelectual se deu nos anos de 1930 e 1940, com um prolongamento nos anos de 1950. Talvez por uma espécie de defesa, a partir de então não incorporei o que se criou no domínio dos estudos literários. Inclusive porque não sou de temperamento renovador, preferindo explorar as posições adquiridas. Admiro os que estão sempre em dia com que se propõe de novo no campo teórico, mas faço parte de outra família mental: a daqueles que, tendo conseguido elaborar um certo ponto de vista do mundo e da literatura, se fixam nelas como enquadramento suficiente”.

Para terminar, assinalo que o título deste escrito é calcado no do opúsculo encantador de José de Alencar, redigido em 1878: “Como e porque sou romancista”. Desculpe-se a pretensão...

Fevereiro de 2016.
Antonio Candido

Antonio Candido de Mello e Souza foi escritor e ensaísta, um dos mais importantes críticos literários brasileiros. Em 1937, iniciou os cursos de Direito e de Ciências Sociais na Universidade de São Paulo. Formou-se em Ciências Sociais em 1941. Tornou-se livre-docente de Literatura Brasileira em 1945 e doutor em Ciências em 1954. Em 1974, passou a professor titular de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, cargo em que se aposentou em 1978. Foi professor associado de Literatura Brasileira na Universidade de Paris, de 1964 a 66, e, em 1968, professor visitante de Literatura Brasileira e Literatura Comparada na Universidade de Yale. Foi coordenador do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp, de 1976 a 78. Foi professor-emérito da USP e da UNESP, doutor *honoris causa* da Unicamp e professor honorário do IEA. De suas obras de crítica literária, a mais importante é *Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos)*, de 1959. Como ensaio sociológico, é considerado clássico seu estudo sobre o caipira paulista e sua transformação, *Os Parceiros do Rio Bonito* (1964). Entre os prêmios recebidos estão: *Jabuti de Literatura* (1965 e 1993); *Machado de Assis* (1993); *Anísio Teixeira* (1996); *Camões* (1998) e *Juca Pato* (2007). Faleceu em 12 de maio de 2017.