

[página aberta]

Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão na história literária

Alfredo Bosi

Resumo Este ensaio interpreta a historiografia literária brasileira desde a concepção nacionalista de Sílvio Romero, Araripe Jr. e José Veríssimo, passando pelo ecletismo da crítica modernista de Mário de Andrade e Tristão de Athayde, até as sínteses historiográficas de Otto Maria Carpeaux e Antonio Candido. Nestes dois últimos, Alfredo Bosi enxerga as bases de uma nova historiografia na qual as expressões simbólicas se abrem para dimensões existenciais e culturais mais amplas.

Abstract *This essay interprets the brazilian literary historiography from the conception proposed by Sílvio Romero, Araripe Jr. e José Veríssimo also considering the ecletism of the modern critics like Mário de Andrade e Tristão de Athayde, until the historical synthesis that Otto Maria Carpeaux and Antonio Candido presented us in their works. Alfredo Bosi thinks these two last critics give us the basis for a new historiography in which the symbolic expressions are open for larger cultural and existential dimensions.*

Palavras-chave literatura brasileira crítica historiografia

Keywords *brazilian literature • critics - literary history*

A literatura não existe no ar, e sim no Tempo, no Tempo histórico, que obedece ao seu próprio ritmo dialético. A literatura não deixará de refletir esse ritmo – refletir, mas não acompanhar. Cumpre fazer essa distinção algo sutil para evitar aquele erro de transformar a literatura em mero documento das situações e transições sociais. A repercussão imediata dos acontecimentos políticos na literatura não vai muito além da superfície, e quanto aos efeitos da situação social dos escritores sobre a sua atividade literária, será preciso distinguir nitidamente entre as classes da sociedade e as correspondentes “classes literárias” A relação entre literatura e sociedade não é mera dependência: é uma relação complicada, de dependência recíproca e interdependência dos fatores espirituais (ideológicos e estilísticos) e dos fatores materiais (estrutura social e econômica).

[História da literatura ocidental, Otto Maria Carpeaux]

Embora aconteça raramente, há prefácios que contêm surpresas. Foi o que me sucedeu quando li a introdução que Gustave Lanson escreveu para a sua *Histoire de la littérature française* em 1894. Em vez de um elogio da erudição e dos métodos positivos de Taine ou da “evolução dos gêneros” de Brunetière, Lanson insiste no caráter singular das obras de arte e na necessidade de entender a individualidade irreduzível de cada autor e de cada texto para conjurar o risco de submergi-lo na história dos costumes ou na história das idéias. E mais drasticamente: “Não se deve perder de vista duas coisas: a história literária tem por objeto a descrição das individualidades; e tem por base intuições individuais. Trata-se de atingir não uma espécie, mas Corneille, mas Hugo” Ou: “Em literatura, como na arte, não se podem perder de vista as obras, infinita e indefinidamente receptivas e cujo conteúdo ninguém jamais pode afirmar ter esgotado nem fixado em fórmulas”. A estética idealista de um Benedetto Croce não o teria dito mais enfaticamente...

A surpresa que causa essa profissão de fé na singularidade *infinita e indefinida* da obra literária vem da contradição que há entre essas palavras de ousada independência (dado o grau de determinismo sociológico do positivismo francês) e o teor de todo o capítulo de abertura da *Histoire*. Tratando das origens da literatura francesa, Lanson não soube ou não pôde furtar-se a fazer uma nutrida dissertação sobre os “caracteres da raça” e da mescla celto-romano-germânica de que derivou o povo francês. Mas à medida que o historiador avançava no tempo e chegava aos grandes escritores, Corneille e Racine, Pascal e Rousseau, a “descrição das individualidades” superava de novo os esquemas bio-sociológicos do seu século, o que resultou em uma série de finas análises morais e estilísticas que se lêem ainda hoje com proveito.

Para nós, brasileiros, tão acostumados com as teorias do *caráter nacional*, e que ainda repetimos às vezes automaticamente as definições prestigiosas que dele fizeram Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda,

acreditando que ambos tenham descoberto peculiaridades nossas, *e apenas nossas*, não deixam de impressionar as descrições que Gustave Lanson fez dos *traços* do caráter francês: “a falta de paciência e de tenacidade, o inopinado e a mobilidade das resoluções, o amor da novidade, um certo senso prático e a disposição de se meter nos negócios dos outros por amor à justiça, o gosto da aparência e da ostentação, o da palavra e da eloquência, tudo isto é francês e, se quiserem, tanto quanto gaulês” Mais adiante, Lanson nos alerta para o abismo que separa o “gênio céltico” tal como o caracterizou Renan, e o espírito francês.

No capítulo das *causas gerais* da diversidade literária, o fator “psicologia racial” é acrescido e complicado por outros três fatores: a *classe social*, a *origem provincial* e o *momento histórico*. O clérigo não é o leigo, primeira diferença tipológica relevante. O senhor feudal não é o burguês da cidade. O Picardo ardente e sutil não é o Normando ambicioso e positivo. O Potentino tenaz e preciso não é o rude e sonhador Bretão, nem o Provençal quente e vibrante... Enfim, além dessas diferenças de posição social e de origem regional, há sempre a “marcha das civilizações, a curva da história” no caso vista como a lenta decadência dos ideais feudais, a centralização monárquica, a irrupção do espírito crítico..., em suma, o grande quadro evolutivo estabelecido a partir das Luzes e mantido e até mesmo enrijecido pelo dogma do progresso linear dos evolucionistas do século XIX.

A literatura entra nesse contexto como parte de um sistema que a condiciona, a atravessa e a transcende. E a história literária tende, teoricamente, a perder a sua especificidade e a tornar-se inseparável da evolução daqueles fatores, verdadeiras causas que concorreram para determiná-la. Digo “teoricamente” porque, na prática da leitura dos autores e das obras, o princípio da individualidade funcionou na *Histoire* como se todo aquele arsenal determinista fosse posto entre parênteses cautelosos...

Em vez de acusar essa justaposição de geral e particular como se fosse uma incoerência de método em Lanson, creio que se deva escavá-la na busca de um historicismo aberto, largo e profundo, que saiba fundar conceitualmente uma história da literatura como história das obras literárias.

A construção de uma história da literatura nacional

Uma história da literatura brasileira que pretendesse ser verdadeira, isto é, fiel ao seu objeto, deveria admitir que os textos dispostos no tempo do relógio não têm nem a continuidade nem a organicidade dos fenômenos da natureza. Os escritos de ficção, objeto por excelência de uma história da literatura, são individuações descontínuas do processo cultural. Enquanto individuações, podem exprimir tanto reflexos (espelhamen-

tos) quanto variações, diferenças, distanciamentos, problematizações, rupturas e, no limite, negações das convenções dominantes no seu tempo.

Essa tensão entre a literatura de ficção e os clichês ideológicos que lhe são contemporâneos foi, ao mesmo tempo e paradoxalmente, agudizada e neutralizada pela historiografia romântica. Agudizada: a poesia lírica e o romance intimista exigiam a criação de um discurso centrado na emergência do indivíduo, o que é sempre um problema para o historiador “nacional” mas que, a partir do Romantismo, não pôde ser descartado. Mas, de outro lado, aquela tensão foi neutralizada: houve a preocupação de reconstituir as origens das literaturas nacionais européias. Os irmãos Schlegel na Alemanha e Mme. de Staël na França foram mestres admiráveis de um projeto de enxertar os textos literários na formação histórica das respectivas nações, pondo sempre em relevo o *espírito* ou o *gênio* dos respectivos povos, os caracteres das suas raças, os aspectos relevantes das suas antigas mitologias às quais se teriam sobreposto os valores e as imagens do cristianismo medieval.

No Brasil o projeto de integração da literatura na história nacional abrangente foi vitorioso e fecundo. A polêmica que esse projeto trazia no bojo era o anti-classicismo, enquanto rejeição dos cânones acadêmicos franceses que tinham sobrevivido ao vendaval revolucionário e recebido novo alento no interregno napoleônico. O projeto romântico ocidental de reafirmar as origens medievais das nações européias era, como se sabe, ambíguo, conservador e inovador, nostálgico mas anti-acadêmico. O resultado para a historiografia literária teve longa duração. Os românticos substituíram o *critério formal* de beleza do ideal clássico pelo *critério histórico* do valor representativo dos autores e obras. O texto passou a valer pela sua capacidade de rerepresentar os caracteres que se supunham próprios da sociedade que o gerou. Uma historicização radical da leitura substituiu o julgamento neoclássico da adequação da escrita aos modelos antigos ou renascentistas. O historicismo nacionalista é uma criação romântica, e no seu cerne já se contém o historicismo sociológico que o século xx herdou do positivismo e do evolucionismo.

O *valor-nação* e, nos historiadores democráticos como Michelet e Herculano, o *valor-povo*, passaram a constituir o critério de ajuizamento das obras de arte. À medida que os ideais de liberdade e progresso foram penetrando a ideologia corrente, a historiografia da cultura se pôs a medir autores e obras pelo metro da sua maior ou menor adesão a esses valores. Nação primeiro, progresso depois, às vezes agregados, serão os motores e os cânones por excelência da historiografia que predominou ao longo do século XIX.

Neste final do século xx, quando a prática dos Estudos Culturais

se arrisca de novo a simplificar as relações entre literatura e sociedade, vale a pena retomar os nós conceituais da questão.

Consideremos algumas soluções que a esse problema deram os principais historiadores da literatura brasileira.

Um crítico fundador, Sílvio Romero, admirava mais o “brasileiro” Alencar do que Machado de Assis, cujo humor pessimista lhe parecia estranho à índole nacional:

Antes de tudo uma nota que se nos antolha indispensável: nós os brasileiros não somos em grau algum um povo de pessimistas. Em nossa alma nacional, em nossa psicologia étnica não se encontram as tremendas tendências do desalento mórbido e da resignação consciente diante da miséria, da mesquinhez, do nada incurável da existência humana.¹

Quanto ao humor: “Nossa raça em geral é incapaz de o produzir espontaneamente”² O mesmo Sílvio elogiava Tobias Barreto em detrimento de Castro Alves, porque o escritor sergipano encarnava melhor do que o poeta baiano as teorias monistas da Escola do Recife.

Bastariam esses exemplos para mostrar o caráter parcial e impertinente de uma historiografia literária cujos critérios de valor se fundavam em construções ideológicas como o nacionalismo e o evolucionismo.

José Veríssimo, que tantas vezes se contrapôs a Sílvio, afirmando o pertencimento da literatura às “Belas Letras” não andou, porém, longe do seu predecessor quando, mais de uma vez, condenou os textos naturalistas e simbolistas, que seriam produções “menos nacionais que as dos românticos” estes, sim, verdadeiros criadores de uma literatura brasileira.

Essa persistência do cânon nacional-romântico em um crítico como Veríssimo, formado no clima do realismo da segunda metade do século, mostra a força de um movimento cultural que, vindo embora da Europa, centrou na independência política da nova nação todas as suas baterias. A formação do Brasil Nação-Estado, realizada por obra de uma classe privilegiada, a burguesia latifundiária em um sistema agro-exportador e escravista, foi o carro-chefe que regeu os projetos de constituir uma cultura nacional, uma língua nacional, uma literatura nacional, uma arte nacional etc.

Essa perspectiva ordenou o nosso passado colonial. Os árcades foram submetidos ao ponto de vista da sua maior ou menor adesão a um processo de emancipação da colônia, o que, em geral, era uma violação do significado estético das suas obras. Machado de Assis, em seu antológico “Instinto da Nacionalidade” defendeu os nossos neoclássicos minei-

¹ “Machado de Assis” In *História da literatura brasileira*, tomo V, Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, p. 1630.

² *Idem*, p. 1625.

ros da acusação "de não haverem trabalhado para a independência literária" alegando com acuidade que, no século XVIII, "a independência política jazia ainda no ventre do futuro" A medida nativista de verdade exigia da poesia que dissesse o que o próprio contexto ideológico ainda não propusera com firmeza e nitidez... (E, na realidade, quantos de nós, intelectuais de esquerda, poderemos dizer que estivemos isentos desse patulhamento retrospectivo?).

Outro pensamento luminoso de Machado permite encaminhar melhor o problema crucial da relação texto-contexto. No mesmo ensaio, diz Machado que os motivos indígenas, poeticamente trabalhados por Gonçalves Dias e José de Alencar, são "um legado tão brasileiro como universal" Trata-se de uma intuição crítica que a historiografia etno-sociológica de Sílvio Romero não saberia assimilar, pois, fixada no esquema binário nacional-estrangeiro, atrelou-se à *geografia dos assuntos*, criando barreiras territoriais e fronteiras para os sentimentos e as idéias que a profundidade e o *elan* das intuições poéticas transpõem livremente.

Convenha-se, porém: o surgimento dos novos estados em toda a América Latina ao longo do processo de desmonte do Antigo Regime e dos impérios ibéricos foi um processo político tão imponente e grávido de efeitos institucionais que dificilmente a crítica literária das novas nações poderia ter-se subtraído à hipótese da vigência de correlações fechadas entre literatura e formação nacional. O assunto prioritário da geração de intelectuais ativos entre os anos da Independência e os meados do século XIX passava forçosamente pela construção da nova identidade nacional.

Para esta tendência convergia a corrente historiográfica romântica com os seus valores polemicamente nacionais. É a corrida às origens dos Schlegel, de Chateaubriand, dos *lakists*, de Scott, de Herculano e, rumo a 1848, dos patriotas italianos, irlandeses, húngaros, gregos, poloneses..., toda uma "Europa das nações" (a expressão é de Mazzini), cujo ideário se deslocava do pólo aristocrático para o do cidadão burguês, tomando este último como herdeiro do Terceiro Estado, logo popular.

O ímpeto nacional-romântico resistiu e sobreviveu conforme as condições políticas locais, e pôde resistir até o nosso tempo, reavivando-se sempre que o conflito das ex-colônias com o imperialismo precise de um cimento ideológico e de um imaginário que o alimente.

No Brasil, porém, a corrente hegemônica que se seguiu à Independência e jugulou as rebeldias provinciais, armou uma interpretação conciliadora da nossa formação nacional. Na historiografia do Segundo Império, o anticolonialismo jacobino foi abafado ou sublimado pelos eruditos que se congregaram em torno do Instituto Histórico e Geográfico, tão caro a Pedro II; e o ponto de vista do compromisso luso-brasileiro de um Varnhagen, na sua exaustiva *História geral do Brasil* e no *Florilégio da poesia brasileira* (1850), acabou prevalecendo. O brasileiro, então dito "america-

nismo” não assumiu, em geral, um tom reivindicatório e pungente, como o fizeram os nativismos da América Andina estadeados na tragédia das culturas pré-colombianas massacradas pelos conquistadores. Varnhagen, ao contrário, tem palavras de desprezo e mesmo de horror às populações selvagens, deixando claro que considerava falso patriotismo exaltar “as ações de uma caterva de canibais que vinha assaltar uma colônia de nossos antepassados só (*sic!*) para os devorar”³ De todo modo, o valor nativo, sublimado ou domesticado, impôs-se na imaginação poética dos anos inaugurais do Segundo Império e, de fato, guiou os passos da nossa vida literária, tendo em Gonçalves Dias e em Alencar os seus exemplos mais bem sucedidos.⁴

Comentando os *Primeiros cantos*, Alexandre Herculano lamentava que, na obra poética de Gonçalves Dias, fosse tão exíguo o espaço dedicado aos assuntos americanos... Garrett já exprimira opiniões semelhantes ao falar de Tomás Antônio Gonzaga, que teria sido pouco brasileiro no seu arcadismo neoclássico. Como se vê, o olho do intelectual romântico europeu exigia dos nossos poetas mais cor local, menos lirismo universal... A Europa nos reptava a ser exóticos.

As estéticas européias da segunda metade do século XIX e a sua fortuna no Brasil

O molde romântico-nacional vai-se tornando cada vez mais estreito e insuficiente à medida que a arte européia envereda por estéticas marcadamente construtivas ou formalizantes. Parnasianismo e Simbolismo – apesar das suas diferenças internas – postulavam a necessidade de um trabalho intenso de estilização, uma aventura de linguagem e uma *expansão do conceito de arte* que reduziam a importância e, no limite, a pertinência conceitual da divisão das literaturas por territórios nacionais.

A historiografia literária entre nós viu-se a braços com idéias e valores novos, e reagiu como pôde, ambigualmente, às novas correntes supranacionais.

O nacionalismo persistiu, é verdade, nos críticos maiores (Sílvio, Veríssimo, Araripe Jr.), mas procurou depurar-se do seu componente indianista que, a partir dos anos 70, já parecia ingênuo e o seu tanto obsoleto. José de Alencar, embora sempre coroado como fundador do romance autenticamente brasileiro, teve a glória arranhada pela sua fidelidade ao culto do selvagem. E com ele perdeu prestígio o indianismo romântico, que

³ Apud A. Coutinho. *A tradição afortunada, o espírito de nacionalidade na crítica brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968, p. 14.

⁴ Sobre o caráter contraditório, ora acusador, ora conciliante, do nacionalismo de Alencar fiz comentários específicos no capítulo “Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar”, em *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

passou a ser alvo fácil da “modernidade” dos novos tempos. É notória a ojeriza de Sílvio Romero àquela corrente de temas e de gosto.

Mas a questão de fundo permanecia sem alcançar uma formulação mais elaborada: poderiam o romance e a poesia alhear-se dos grandes assuntos nacionais, como a nossa paisagem, os nossos costumes, a nossa “índole”? Sílvio Romero e José Veríssimo louvam a abertura à ciência e à crítica européia, mas rejeitam a internacionalização do gosto literário. A teoria da arte pela arte, que criava corpo de Flaubert a Mallarmé, radicalizando intuições de Poe e Baudelaire, não encontrou eco nem simpatia na crítica dos nossos pais-fundadores, o mesmo acontecendo com o Simbolismo sempre rejeitado como doutrina estética exótica.

Quanto à exigência da “impessoalidade” que a poética parnasiana fazia, e que, bem ou mal, respondia à tendência moderna de autonomizar a construção artística, Veríssimo decreta a sua inadequação às “nossas idiosincrasias sentimentais, à nossa fácil emotividade e às tradições da nossa poesia”. Quais tradições, se não as românticas? O Parnasianismo e o Simbolismo pareciam corpos estranhos para uma crítica literária pensada a partir de um modelo de organicidade nacional, segundo a qual é a tradição, ou melhor, uma determinada tradição, que deve prevalecer sobre a inovação estética.

Quanto ao impacto do Naturalismo, fez-se sentir em várias frentes.

A princípio, interessados em assimilar e valorizar o teor “moderno” isto é, crítico, do Naturalismo, aceitou-se genericamente a sua pertinência, pois nem Sílvio Romero nem Veríssimo souberam intuir o seu caráter violento e, no limite, trágico: intuição que reponta, por exemplo no *Ateneu*, quando Raul Pompéia destila, nas conferências do Doutor Cláudio, o sumo da agressividade e da opressão que o darwinismo social guardava nas entranhas da educação “mais avançada” do país. Veríssimo não alcançou o sentido agônico do romance, voltado dialeticamente contra o próprio tempo, e disse ingenuamente: “Raul Pompéia deu no *Ateneu* a mostra mais distinta, se não a mais perfeita, do naturalismo no Brasil”⁵

Por outro lado, como inspirador de uma narrativa de fundo biopsicológico, o Naturalismo centrava baterias na exploração de paixões individuais, mas, dada a sua pretensão científica, as tratou como variantes de *tendências instintivas* comuns à espécie humana. Ora, o universalismo biológico não se subordinava a peculiaridades nacionais, mas, na época, *raciais*. Eis o impasse. A nossa crítica, querendo modernizar-se, absorveu do mesmo Naturalismo a idéia falaciosa, então generalizada, da *vigência de caracteres psicológicos das raças*. Escudado nessa pseudociência, o etnocentrismo imperialista empanará os efeitos críticos benéficos do evo-

5 *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, p. 298.

lucionismo, lançando uma sombra de pessimismo sobre o destino do Brasil, nação mestiça.⁶

A convivência nacionalismo-racismo, ingrata e contraditória, produziu nos mesmos críticos uma reação curiosa e para muitos ainda hoje simpática. Tanto Sílvio quanto Veríssimo amenizaram, sempre que convinha ao seu brasileiro, o fatalismo racial, e nesse sentido Araripe Jr. foi além de ambos, pois encarecia o fator ambiente na tríade de Taine. Com isso conseguiram formular uma síntese nacional-mestiça, que uma geração mais tarde, Gilberto Freyre e Mário de Andrade reviveriam, dela fazendo um avesso positivo e consolador do preconceito arianizante.

Exemplo de reação patriótica à ambição supranacional dos métodos naturalistas encontra-se na crítica que Veríssimo fez ao *Homem* de Aluísio Azevedo:

No período de formação da nossa literatura, porém, não conheço outro critério para julgar um livro se não aquele tão profundamente visto pelo Sr. Sílvio Romero, o *do modo por que ele contribuiu para a determinação do caráter nacional* [grifo meu]. Estabelecer esse critério é reconhecer que o livro do Sr. Aluísio Azevedo, qualquer que seja o seu mérito, e certamente é grande no ponto de vista da arte pela arte, fica sem valor como fator da determinação do caráter nacional. Ele não diz nem a natureza nem a vida brasileira.⁷

E julgando o Naturalismo em bloco:

Infelizmente, porém, o Naturalismo foi, em grau muito mais elevado que o Romantismo, alheio ao espírito brasileiro. Além de pobre de escritores e de obras, *esse Naturalismo é a menos nacional das nossas escolas literárias* [grifo meu] e nenhum dos seus livros dá-nos a sensação da nossa sociedade e da nossa civilização.⁸

Araripe Jr. e a abertura para uma historiografia eclética

Confessando-se crítico eclético, que partiu do determinismo de Taine, mas logo se abriu às correntes estéticas do fim do século, Araripe Jr. não compôs uma história literária exaustiva, como o fizeram os seus contemporâneos Sílvio Romero e Veríssimo. Escreveu ensaios que cobrem boa parte de nossa história cultural: são verdadeiras monografias que ainda hoje se podem ler com proveito; e a sua novidade está em que neles

⁶ O ponto mais baixo na escala desse pessimismo racista foi tocado por Sílvio Romero na sua monografia sobre Martins Pena publicada na *Revista Brasileira* em 1897. Leia-se a veemente refutação que lhe deu Araripe Jr. no ensaio "Sílvio Romero polemista" vinculando diretamente racismo e imperialismo europeu (Araripe Jr., *Teoria, crítica e história literária*. São Paulo: Edusp, 1978).

⁷ In: *Estudos Brasileiros*. 2ª série. Pará: Tavares Cardoso e Cia, 1889-93.

⁸ Idem, p. 72.

se problematiza o nexo entre indivíduo e sociedade. Sociedade é, aqui, o *milieu* mais o *moment historique* de Taine fundidos.

Em Araripe, os caracteres individuais, tratados à luz de uma psicologia fisiológica (que diagnostica “nevroses” em autores e em personagens), servem de contraponto ativo às forças modeladoras do meio. Esses “desvios” atribuídos à ação de temperamentos biliosos, sangüíneos ou linfáticos, sofrem a hostilidade do ambiente, mas reagem; e da tensão entre temperamento e meio é que resultam os *estilos individuais*, matéria dileta dos textos críticos de Araripe Jr. Deste modo, a psicologia pré-freudiana do tempo contribuía para afunilar a análise das obras.

Creio que essa insistência na dimensão psicológica do texto se trate ainda de um desdobramento do impulso romântico de aferrar o indivíduo inefável, pondo-o em conflito com as convenções dominantes ou expondo-o na sua sofrida impotência. Assim, ao lado do nacionalismo (que é sempre romântico enquanto isola o particular e rompe com o clássico supranacional), também a sondagem da singularidade partilha da vasta herança romântica e afunda as raízes em Rousseau, Schiller, Chateaubriand, Sainte-Beuve, Stendhal, Blake, Byron, Leopardi e nos vários pré-romantismos.

A análise dos comportamentos, das sensações íntimas e até dos sonhos mais secretos do *eu* apaixona Araripe Jr. Essa paixão, traduzida em termos da nova ciência do tempo, vai guiá-lo no momento de compreender alguns escritores brasileiros e estrangeiros da sua predileção.

Gregório de Matos, de quem foi o nosso primeiro estudioso, atraía-o pelo seu “ressentimento” bilioso que o meio colonial adverso exacerbou. Trata-se de um “estudo de temperamento” pelo qual a história de uma época e de um determinado meio social é filtrada pela psicologia diferencial de um caráter.

A mesma direção, trabalhada com sutileza pelo exame estilístico, se constata no belo ensaio sobre *O Ateneu*. A fragilidade e a insegurança do adolescente Sérgio, somadas a seu espírito crítico acurado, resvalaram “como a lâmina de aço temperado sobre o rochedo da vida”. A arte contorcida de Raul Pompéia nasceria dessa resistência dramática e às vezes ferina que enforma o romance, “objetivação inconsciente, disfarçada” do narrador. Mais adiante, a metáfora do “ouriço invertido” que chama a si os dardos do ambiente, funcionará como símbolo obsessivo de um sentimento de negatividade que funde as dimensões existenciais e sociais da obra em uma admirável “coesão tonal”.

Quanto à obra de José de Alencar, ídolo de juventude de Araripe Jr., recebeu a forma de *perfil literário* na monografia que lhe dedicou. A faculdade dominante do romancista era, para o crítico, a *imaginação*. Saindo à cata de documentos do passado colonial, Alencar os teria manipulado para fantasiar as suas personagens, idealizando o heróico masculino e o grácil

feminino à luz de uma ideologia passadista, tudo orquestrado ao som da natureza americana. Taine, que já emprestara a Araripe Jr. a noção de *meio*, inspira-lhe agora a consideração de um ponto de vista individualizante:

Dizia com razão o maior crítico dos tempos modernos que a primeira questão que se deve propor sobre um artista é esta: – *como enxerga esse artista os objetos?* Nitidamente ou não, com que alcance, com que força? A resposta define antecipadamente a obra, porque, em uma só linha que seja, não se podendo libertar das primeiras influências, guardará até o fim a feição em princípio contestada.⁹

No caso de Alencar, a imaginação teria passado inicialmente por um momento feliz de expansão nos romances indianistas, *Guarani* e *Iracema*, mas em face do meio hostil que o perseguiu durante a sua frustrada experiência política, se teria retraído ensombrando as obras que Araripe qualifica como decadentes ou senis (*O gaúcho*, *Til*, *A guerra dos mascates*). O que fica desse livro curioso é a sugestão da curva de um escritor desenhada pelas relações, primeiro gratas, depois ingratas, entre o escritor e o meio.

Enfim, absolutamente original para a nossa literatura de ensaio, é o longo estudo que Araripe Jr. consagrou a Ibsen. Descontadas as digressões sobre os trágicos gregos e Shakespeare, ficou de pé a espinha dorsal do livro, que é o reconhecimento de uma ética intransigente da liberdade de consciência em face da hipocrisia social e do poder do Estado. Neste roteiro, a presença dos fatores étnicos – no caso, os estereótipos sobre o caráter escandinavo – não chegou a turvar a nitidez da linha interpretativa que acompanha os principais dramas de Ibsen. Araripe não perdeu de vista o seu objeto: a constituição de uma consciência moral insubmissa, tanto nos protagonistas míticos, quanto nos contemporâneos, fossem burgueses ou pobres.

Na medida em que Araripe Jr. combinava a sua primeira formação taineana com uma sensibilidade atenta aos valores éticos e estéticos das obras que comentava, a sua crítica se distanciava da posição redutora dos contemporâneos, que tudo enxergavam do ângulo da evolução nacional ou de uma antropologia causalista. As reações negativas de Sílvio Romero e de Veríssimo às leituras de Araripe Jr. são sintomáticas desse desencontro:

Veríssimo: “Seguindo muito de perto as doutrinas críticas de Taine, (Araripe) esforçou-se por praticá-las e divulgá-las aqui, *temperando-as entretanto com a sua fantasia, incongruente com o espírito geométrico do seu apregoado mestre*, e fazendo da complacência imoderado uso” [grifo meu].¹⁰

Sílvio Romero: “Em Araripe Júnior., se se pode dizer ter a crítica adquirido alguma perspicuidade psicológica em a análise dos escritores, es-

⁹ TAINÉ. *Histoire de la Littérature Anglaise*, v. 5, p. 6. [Apud Araripe Jr.]

19 ¹⁰ *História da literatura brasileira*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, p. 341.

se ganho foi à custa do deplorável encurtamento das vistas de conjunto e do esquecimento da evolução geral do povo como um todo harmônico. Por isso voltou à velha maneira dos estudos dos escritores isolados (...)" ¹¹

O que ambos os críticos condenam em Araripe é precisamente a sua capacidade de libertar-se do "espírito geométrico" do Taine determinista e do suposto todo harmônico que constituiria a "evolução geral do povo"

Em verdade, o ecletismo, confessado lisamente por Araripe, que temperava o espírito de geometria com o espírito de finura, representava uma tentativa de contornar o impasse de determinismo (racial e social) e expressão pessoal. O impasse foi reproposto pela historiografia do século xx, herdeira das sínteses de Romero e de Veríssimo. Enfrentaram-se posições radicalmente adversas ao longo dos anos modernistas, os quais, por sua vez, conheceram os dogmatismos extra-estéticos da Direita e da Esquerda. E vieram mais tarde os conflitos recorrentes entre historicistas e formalistas de cujas refregas somos ainda hoje testemunhas.

Quanto à historiografia da literatura, tão produtiva na geração positivista e evolucionista, rareou à medida que um difuso impressionismo tornou a leitura mais sensível aos aspectos diferenciados da obra do que à sua dimensão étnica ou nacional. Não que as idéias de caráter nacional, índole nacional, psicologia nacional etc. deixassem de proliferar ao longo da Belle Époque e dos anos modernistas: o nacionalismo foi a tônica ideológica dos três primeiros decênios do século xx, combinando-se, conforme o momento político, ora com a democracia, ora com os regimes de força.¹² Mas o que se foi tornando problemático (a não ser na retórica escolar) foi a tese de uma conexão estrutural entre esquemas rigidamente nacionais/nacionalistas e a produção da obra artística ou literária. Fazer a história da literatura brasileira como espelho dos eventos do Império ou da República passou a ser, cada vez mais, um projeto de construção ideológica, um programa a ser executado de fora para dentro, e que a crítica viva das obras de arte e o seu julgamento já não podiam secundar automaticamente.

Entende-se o processo intelectual que presidiu a esse progressivo desencontro. À medida que penetravam em nossa teia cultural os movimentos estéticos internacionais, como o Impressionismo nas artes plásticas, o Futurismo, o Surrealismo e o Expressionismo, a crítica modernista e pós-modernista passou a lidar com conceitos de arte fortemente discriminativos. O que é arte para um cubofuturista não rima com o que

¹¹ Op. cit., p. 1983.

¹² O elenco dos ideólogos do Brasil-Nação nos primeiros decênios do século xx é bem nutrido: Alberto Torres, Manuel Bonfim, Monteiro Lobato, Oliveira Vianna, Paulo Prado, Azevedo Amaral, Jackson de Figueiredo...

pensa um expressionista, e ambos se opõem à poética surrealista. Os campos temáticos, os lugares do imaginário e os procedimentos de linguagem diferenciam-se conforme a opção estética e as afinidades eletivas.

Na prosa de ficção ocorriam fenômenos paralelos: técnicas novas de romance introspectivo, como a corrente de consciência e a rememoração infinitesimal da infância, que a psicanálise estimulava e o pensamento de Bergson encarecia, acabaram transformando por dentro a perspectiva onisciente herdada dos Oitocentos.

Trata-se de alterações profundas na concepção dos gêneros, na estilização da frase: desdobramentos refinados da aspiração moderna de macerar a subjetividade no texto literário; alterações que foram deixando para trás o caminho percorrido pela velha historiografia que tudo passava pela malha grossa de uma suposta “evolução” da literatura nacional.

As supostas leis positivas de evolução racial e os percalços da formação política de cada Estado começaram a ser percebidos como distantes, se não exteriores ao processo simbólico do poema e do romance. E cada poema e cada romance pôde ser encarado como obra irrepetível, e não mera peça de um sistema que se deixaria alinhar junto a outras peças semelhantes. O impasse continuava, mas subia ao nível da consciência teórica e metodológica.

O ecletismo possível no interior da crítica modernista: Mário de Andrade e Tristão de Athayde

Não houve historiografia literária modernista no sentido estrito da expressão. O Modernismo, pela sua própria dinâmica de vanguarda, suscitou uma série de atitudes críticas rentes, por sua vez, às obras de poesia e de prosa que o movimento ia produzindo.

De todo modo, apesar de certa dispersão ideológica que marcou o movimento, é possível rastrear uma nova percepção do processo histórico-literário em dois dos seus maiores intelectuais, diferentes entre si, mas atentos à complexidade da obra de arte: Mário de Andrade e Tristão de Athayde.

Mário de Andrade percorreu um itinerário exemplar na sua busca de integração dos níveis estético e social. A sua poética de juventude, exposta no “Prefácio interessantíssimo” e na “A escrava que não é Isaura” deve muito às experiências das vanguardas internacionais. Em síntese, três haviam sido as conquistas fundamentais dos modernismos europeus que não deixaram de afetar o discurso da nossa crítica. Na pintura, a deformação e, no limite, a abolição da perspectiva clássica e do realismo acadêmico. Na música, a dissolução do sistema tonal. Na poesia, a desarticulação do verso e a perda de relevância da rima; com isso, a distinção canônica entre poesia e prosa perdia o seu estatuto de critério intan-

gível. No caso da poesia, não era só a estrutura sonora que se abalava: também o estrato semântico das imagens aparece liberado das associações convencionais. Aqui Dadaísmo e Surrealismo concorreram para dar um novo sentido às “palavras da tribo” retomando sugestões que vinham da linha Poe-Baudelaire-Mallarmé ou Poe-Baudelaire-Whitman-Rimbaud-Lautréamont.

Perspectiva, proporção, tom, ritmo, imagens: que extraordinária revolução se operava nos dois primeiros decênios do século! O jovem Mário dos anos 20, poeta e teórico incipiente, dialoga com outros poetas afinados com o movimento, Manuel Bandeira, já então maduro, e Drummond, mais novo, crítico e inquieto. Os tateios subjetivos pouco a pouco cedem à convicção de que a arte do poeta dava um salto e avançava em um caminho sem retorno: o da liberdade da pesquisa estética.

Com o tempo a consciência de pertencer a um povo mestiço e pobre, em parte marginal no concerto das grandes nações civilizadas, não deixa de pungir, quase um remorso, nessa geração modernizadora que começou cosmopolita. E a consciência de ser brasileiro em Mário, muito viva desde o fim do decênio de 20, é o nervo exposto desse complexo ideológico em que não é fácil distinguir o sentimento de inferioridade de um romântico nacionalismo. O que ficou da intensa atividade do folclorista e do crítico musical Mário de Andrade bastaria para fundamentar um critério de historiografia “nacional” que, porém, nada deve aos seus predecessores evolucionistas ainda envisgados em preconceitos raciais. A diferença crucial está na visada *popular* e *regional* dos estudos de Mário de Andrade que o preserva de batalhar por um nacionalismo abstrato e partidário.

Era uma viagem aos ritmos do samba rural, do choro, do frevo nordestino, da feitiçaria de pajelança, ritmos afro ou amazônicos. Era uma auscultação dos sentimentos e das crenças das comunidades tradicionais que resistiam e se reconstituíam até nos meios urbanos. Era uma escuta das vozes do catolicismo rústico. Era um olhar atento ao partido dos casarões e das capelas rurais paulistas. Era, em suma, um conhecimento do concreto que passava necessariamente pela vida popular das regiões.

Ora, toda essa aventureira descida ao imaginário arcaico ou rústico tenderia à dispersão erudita ou ao saudosismo se Mário não tivesse procurado tecer um fio condutor que atasse os signos daquelas múltiplas manifestações da vida simbólica popular. Esse fio o aproxima, para bem e para mal, da obsessão de definir o caráter nacional, o modo de ser brasileiro, a nossa psicologia coletiva, o nosso inconsciente. O *Retrato do Brasil* de Paulo Prado (a quem Mário dedicou *Macunaíma*) nos informara de que esse psiquismo é instável, ora melancólico, ora excitável, quase sempre preguiçoso e luxurioso, enfim *romântico*. A fluidez mestiça de tantas raças e culturas impediu-o de cristalizar-se: o seu caráter final será polimorfo e amorfo, trezentos como o poeta e nenhum como o herói Macunaíma. Uma

história da cultura brasileira, caso tivesse sido composta por Mário de Andrade, daria mil provas da vigência dessa psicologia difusa; o que substituiria com vantagem os conceitos menos concretos e mais ideologizados de raça e de espírito nacional sustentados pelos pais-fundadores do século XIX, mas continuaria sendo um esquema de generalizações arriscadas.¹³

Chegados a esse ponto, é hora de perguntar: e a vanguarda estética dos anos 20, e os manifestos do Modernismo que alardeavam poéticas abertamente supranacionais – como operaram na biografia intelectual de Mário de Andrade? Diria que, enquanto palavras de ordem, apagaram-se todas como fogachos de muita palha e pouca lenha. Mas, enquanto apontaram para uma ruptura com o academicismo reinante na Belle Époque, e enquanto propiciaram sondagens dos elementos cardiais da forma artística, as vanguardas marcaram fundo a sua visão de estilo como formação ao mesmo tempo individual e social, e processo ao mesmo tempo expressivo e comunicativo. Se terá faltado a Mário de Andrade uma teoria dialética da história cultural como tensão entre indivíduo e sociedade, pode-se dizer que semelhante “falha” terá sido da sua geração e do seu tempo, dividido entre o velho historicismo factual, linear e causalista e o Impressionismo estético atomizado em juízos de gosto pessoal. Daí, a coabitação em Mário de critérios de valor diferentes: a obra vale porque é bem feita, bem construída, coerentemente expressiva; ou a obra vale pela sua capacidade de representar mimeticamente a vida brasileira nos seus vários aspectos.

Em *O empalhador de passarinho*, Mário de Andrade reuniu artigos de crítica literária escritos entre 1939 e 1940. Neles valoriza o papel do artesanato e da disciplina técnica na construção poética e, ao mesmo tempo, exige que a expressão verbal corresponda à intensidade do sentimento e à tensão intelectual e ética que deve presidir ao trabalho da escrita. Mas insiste (é seu tema recorrente) em que a linguagem do nosso escritor se enraíze no *ethos* brasileiro, sabendo-o embora mestiço, móvel e diversificado conforme a região e a classe de onde parte a voz lírica ou narrativa. Esta percepção da incompletude e de um certo grau de indeterminação do “caráter nacional” é uma constante do pensamento de Mário. No artigo “Literatura nacional” chega a afirmar, beirando o paradoxo: “Ora, os países de civilização importada, os países-colônias são, por definição, países internacionais, nacionalidades antropológicas que se formam por acrescentamento muito mais que por evolução natural”

Uma tendência dramática do projeto crítico de Mário de Andrade o induzia às vezes a relativizar o caráter vinculante da instância nacional e a reconhecer a prioridade dos processos universais da imaginação e do

13 Sobre as idéias de Paulo Prado e a sua presença junto ao Modernismo, veja-se o capítulo “Luxúria, cobiça e tristeza” em *O caráter nacional brasileiro* de Dante Moreira Leite, 2ª ed. São Paulo: Pioneira, 1969.

desejo intimamente ligados “àquela vida intuitiva e paraconsistente do Ser, onde se realiza no seu mais divinatório e profundo sentido o fenômeno da invenção” (“Um crítico”).

Assim, da mesma generosa matriz romântica, de que derivou boa parte da crítica moderna, fluíram na sua obra a vertente histórico-nacional e a vertente existencial e universalizante. Leia-se a complexa argumentação de Mário sobre a *língua nacional*, em que ora defende razões culturais e institucionais para o uso de um português-padrão, ora propõe argumentos puramente artísticos para satisfazer às exigências incontornáveis da expressão individual (“A língua viva”). Mário perseguiu, ao longo do seu ensaísmo crítico, uma fisionomia própria para a arte que evitasse confundi-la com o mero decalque da “coisa nacional” exterior à dinâmica criativa do artista.

De todo modo, há oscilações reveladoras. Às vezes, é o critério da *representatividade brasileira* que reponta como dominante. O limite dessa posição toca-se no ensaio sobre Machado de Assis: Mário nele reconhece o grau insuperado de nosso *maior escritor*, mas nega-lhe o atributo de *maior romancista brasileiro*, alegando a “pequena contribuição de alma brasileira existente no homem Machado de Assis” (“Machado de Assis” em *Aspectos da literatura brasileira*).

A oscilação é sinal de uma penosa disjunção axiológica cuja matriz é sempre a abstrata oposição de formalismo e historicismo; ou, em outras palavras, critério estético vs. critério nacional. O impasse persistiria e pode ainda persistir sempre que se empobrece o conteúdo semântico da palavra “História”

Um esforço para alcançar o discurso da síntese foi tentado por Tristão de Athayde a partir da sua monografia sobre Afonso Arinos, que é de 1922. O instrumento de base alegado foram algumas idéias de Benedetto Croce, cuja *Estética* (1902) harmoniza um interesse profundo pelos níveis intuitivos e expressivos da arte com um historicismo amplo de derivação hegeliana. O nome de Croce voltou mais de uma vez nas páginas de crítica de Tristão, que falava do “expressionismo” do filósofo italiano, deixando porém claro que se tratava da doutrina da intuição-expressão, e não da vanguarda expressionista alemã que, como se sabe, preconizava a deformação, o grotesco, o *pathos* da dor e da morte em um contexto de crítica social radical.

Mas Tristão de Athayde e, depois de 1928, quando deu o seu “adeus à disponibilidade”, Alceu de Amoroso Lima, mentor intelectual do catolicismo, não poderia levar às últimas conseqüências a posição crociana que exigia do crítico uma opção exclusiva pelo exame monográfico das obras, *enquanto complexos estéticos*. Alceu de Amoroso Lima se sentia sintonizado com o idealismo humanístico de Croce, mas não se inclinava à leitura concreta dos textos poéticos e narrativos, preferindo o manejo de idéias ge-

rais, as grandes classificações dos períodos culturais: tudo regido por valores que refletiam de perto as tendências da Igreja, conservadoras até o fim da Segunda Guerra e depois cada vez mais progressistas e próximas do socialismo democrático.

Chamando a sua própria atitude crítica de Humanismo para estre-má-la dos determinismos do século XIX, Alceu de Amoroso Lima se distanciava tanto do marxismo (que, no Brasil dos anos 30 e 40 parecia, em geral, um apêndice do evolucionismo), quanto das tendências formalistas que, nas décadas seguintes, se apoderaram da crítica universitária. O que ficava em Alceu era, de todo modo, uma versão mais elaborada do ecletismo que ressaltava o caráter estético da obra literária, mas ancorava a sua interpretação em categorias heterogêneas, que ora se valiam dos grandes períodos da história cultural (Arcadismo, Romantismo etc.), ora voltavam à qualificação de nacional, com subdivisões regionais: veja-se o quadro das “características psicológicas” do nordestino, do mineiro e do gaúcho na *Introdução à literatura brasileira*.



Reitera-se em Alceu a fatalidade do ecletismo. A melhor crítica literária egressa do Modernismo avançava nos ensaios monográficos de Augusto Meyer e Álvaro Lins, mas a mesma felicidade de imbricação do texto no contexto não encontrava correspondência na historiografia: esta, como se sabe, deve enfrentar o desafio de reunir e articular no tempo o que a crítica individualizante separa no seu trabalho de análise.

A gangorra continuou subindo e descendo quando Afrânio Coutinho preconizou, nos meados dos anos 50, a vigência de uma “nova crítica” polemicamente anti-romeriana, que deveria destacar e valorizar a qualidade estética da obra, deixando em segundo plano os fatores históricos e biográficos tidos por exteriores à criação literária. A proposta era lastreada por leituras da Estilística espanhola (filiada, em parte, à teoria da intuição-expressão de Croce), do *new criticism* e, embora ainda sem espírito de sistema, do formalismo russo divulgado então pelo prestante manual de René Wellek, *Teoria literária*.

O que ficou desse projeto? Fazendo um balanço talvez severo, pergunte-se a quais obras poéticas e narrativas se aplicou detidamente a nova crítica, a ponto de renovar por dentro, como era o seu propósito, a compreensão do *corpus* literário brasileiro? Pesa-me dizê-lo, mas os resultados foram magros. E se o método alegado com tanta ênfase era, na realidade, o melhor, por que essa escassez de resultados? A vasta coletânea *A literatura no Brasil* (6 volumes), que deveria, em princípio, reunir monografias sobre autores e obras no espírito de uma rigorosa revisão estética, resultou em um conjunto didaticamente útil e meritório, mas heterogêneo, de

ensaios dos quais só alguns poucos se atêm à análise estilística, dita estética, proposta pela sua coordenação. Predominaram, com raras exceções (devidas a críticos independentes como Augusto Meyer e Eugênio Gomes), as leituras ecléticas em que se misturam traços dos estilos de época e características psicológicas dos autores. Tratava-se, no fundo, de uma renovação a medias, pois a outra ponta da gangorra, o ideário nacional, continuava mantendo a sua posição como horizonte último da leitura. O livro do mesmo Afrânio Coutinho, *A tradição afortunada* (1968), traz como subtítulo “O espírito de nacionalidade na crítica brasileira” percorrendo com farta documentação o caminho do conceito de “identidade brasileira” ao longo de nossa história letrada. Assim, a nova crítica, teoricamente tão rigorosa na sua exclusão dos chamados fatores externos da literatura, reconstituía, talvez involuntariamente, o esquema eclético, juntando as técnicas da análise estilística e retórica com cânones de interpretação orientados pela idéia de um “espírito da nacionalidade”. Com isso, não se aprofundavam nem os métodos ditos imanentes, nem o sentido último do olhar histórico, que habita a circunstância nacional, mas não se aprisiona nas suas fronteiras, podendo ora afunilar-se nos círculos menores do grupo e da comunidade, ora abrir-se para a dimensão do humano universal.

Um novo patamar: a sociologia da cultura e a interpretação da obra individual. As sínteses de Otto Maria Carpeaux e Antonio Candido

O estatuto de um conhecimento individual é sem dúvida a maior dificuldade de uma epistemologia das Ciências Humanas.

[*Pensée formelle et sciences de l'homme*, Gilles G. Granger]

A maré dos estudos de Lingüística estrutural dos anos 60-70 e a respectiva ascensão das técnicas formalistas de análise de texto fizeram uma das pontas da gangorra elevar-se a uma altura nunca antes alcançada. Em todas as faculdades de Letras do país (com exceção parcial de alguns cursos dados na Universidade de São Paulo), a história literária, antes hegemônica, estagnou, virando o patinho feio dos estudos de Humanidades.

Para o estruturalismo de estrita observância, a “série literária” corre paralela à “série histórico-social”. Esta seria apenas “interessante” mas, como dizia jocosamente um corifeu concretista, “não interessa”. A distinção de fatores externos e internos foi absolutizada e rotinizada na pedagogia das Letras criando um campo, aliás estéril, de áridas polêmicas entre os cultores da diacronia e os paladinos da sincronia.

A situação tinha ao menos o mérito de mostrar a insuficiência teóri- 26

ca do velho ecletismo, exigindo um repensamento dos termos postos em abstrata oposição: poesia vs. história, construção ficcional vs. representação.

Ora, nenhum dos métodos vigentes estava em condição de superar por dentro o compromisso eclético mediante uma teoria da cultura intrinsecamente dialética, que fosse capaz de lançar uma ponte de mão dupla entre a criação estética individual e o processo social de uma nação colhido em um determinado período da sua história.

Paralelamente ao surto estruturalista e, em certos autores, forçando uma convergência de técnicas de leitura, ocorreu, nos mesmos anos 60-70, uma notável revivescência dos estudos marxistas.

O marxismo, método que se assume abertamente como dialético, propunha para o impasse uma solução que, na hora da interpretação do texto, se revelou também parcial e controversa: a *teoria do reflexo*.

Respeitáveis marxistas ortodoxos como Astrojildo Pereira e, na historiografia, Néelson Werneck Sodré, leram as obras literárias como se fossem reduções estruturais das respectivas condições sócio-econômicas. A dialética histórica alegada recortava e destacava o momento “tético” e especular da representação, isto é, a relação condicionante mais geral entre o texto e a sociedade de classes em que foi gerado.

O caráter remissivo, documental e re-presentativo da obra era posto em primeiro plano, necessariamente genérico, pois qualquer obra re-apresenta, de algum modo, a sociedade; vinham depois juízos de valor que encareciam os aspectos modernos do autor ou deploravam os seus vezos conservadores. É o caso de perguntar com honesta simplicidade: quem dentre nós, intelectuais que nos presumimos progressistas, estaríamos isentos dessa fácil tentação de tudo reduzir ao critério de nossa ideologia? Quem não tiver pecado que atire a primeira pedra.

A questão de fundo é, portanto: por que uma teoria que se honrava com a categoria hegeliana da dialética rendia pouco em termos de compreensão das obras poéticas e ficcionais? Arrisco a hipótese de uma regressão, de resto internacional, do materialismo histórico a certas “leis” deterministas da sociologia positiva e do evolucionismo aceitas religiosamente a partir dos meados do século XIX. Na sua luta sem quartel contra todas as formas de idealismo, os marxistas ortodoxos acabaram apenando a obra de arte a um decalque das relações sociais (tais como as enxergavam), e tratando os processos simbólicos e imaginários como epifenômenos da máquina econômica vigente. Dessa reificação do social nasceu um historicismo apertado e abafado, pelo qual a rede de valores, afetos e símbolos de um dado romance ou poema se confunde com a vertente ideológica da classe dominante que tudo amarraria e susteria.

Em outras palavras: a sociologia “positiva” entranhada na vulgata estalinista, ou ignorou ou descartou as leituras vigorosas de Walter Ben-

jamin, Ernst Bloch, Theodor Adorno e a concepção dinâmica da cultura de Antonio Gramsci; cada um, a seu modo, iluminara o outro momento da dialética, o seu caráter antitético, sem o qual a teoria da “totalidade una e contraditória” vira parolagem enfadonha.

Assim, ao lado da *cultura-reflexo* das ideologias correntes, e contra o seu poder de reificação, opera a negatividade da *cultura-reflexão*, que é um complexo de sentimentos de desconforto e percepções críticas resistentes às convenções estabelecidas. A sociologia, como intrepidamente observou Gramsci, distinguindo-a da *filosofia da praxis*, pretende ser uma ciência descritiva dos “fatos sociais”; logo, é uma constatação de regularidades e normas, fora das quais só existiria o resíduo anômico da diferença e do atípico. A sociologia colhe a média do que está aí, e dela extrai os seus tipos. “O evolucionismo vulgar” diz Gramsci, “está na base da sociologia, que não pode conhecer o princípio dialético com a sua passagem da quantidade à qualidade, passagem que perturba toda evolução e toda lei de uniformidade.”¹⁴

O discurso de Gramsci, cerradamente político, acusa o caráter passivo e inerte com que as séries estatísticas e tipológicas espelham o comportamento das maiorias, notório objeto da sociologia norte-americana das massas tal como se constituía naqueles anos 30, em que foram redigidos os cadernos *in duro carcere*. Mas é contra essa inércia e passividade, fixada nas tabelas da pesquisa empírica, que a dialética negativa se arma para provocar a passagem da quantidade à qualidade; no caso, a passagem da inconsciência à consciência crítica e militante. E que “realismo” é esse que ignora ou descarta a realidade do conhecimento crítico e a realidade do desejo?

Se o pensamento dialético degela os bloqueios fatalistas em nome de um projeto político de transformação, com mais força de razão deverá penetrar no cerne das operações artísticas, cuja margem de resistência subjetiva à máquina do mundo sempre foi mais ampla do que as faixas de desvio que a engrenagem econômica costuma comportar. Na estrutura capitalista-modelo, a fábrica do século XIX descrita por Marx, “cada trabalhador individual, seja ele Pedro ou Paulo, difere do trabalhador médio. Essas diferenças individuais, ou ‘erros’ como são chamados pela matemática, compensam-se mutuamente sempre que um certo número mínimo de trabalhadores é empregado em conjunto”¹⁵ Ora, um narrador tanto pode montar a figura alegórica do trabalhador médio, tipificando-o ao extremo, para fins didáticos ou partidários, quanto pode plasmar a face única de Pedro ou de Paulo, que “difere do trabalhador médio”. Mas um romance não é precisamente uma linha de montagem em que as perso-

¹⁴ *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*. Torino: Einaudi, 1972, p. 127.

¹⁵ *O Capital*, cap. 13: “Cooperação”

nagens se compensam umas às outras para produzir o “trabalho social médio” exigido pelo patrão. Por isso, o exame das narrativas de um certo autor ou de um certo período contemplará com a mesma atenção o tipo médio e o indivíduo que dele difere. Para a história das produções simbólicas, para a história da literatura, há Pedro e há Paulo dentro do trabalhador médio com graus diversos de identificação, distanciamento e, no limite, ruptura.

■

Algum tempo antes da voga estruturalista e do simultâneo *revival* marxista, que tiveram seu pico no fim dos anos 60, a nossa historiografia literária foi agraciada pela publicação de duas obras capitais que, cada uma a seu modo, tentaram dar uma saída feliz para o impasse até então insuperado: formalismo ou historicismo?

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

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

A ambição de *História da literatura ocidental* parece maior, dada a extensão do seu *corpus*: dos gregos e romanos aos contemporâneos, incluindo todas as literaturas ocidentais, da Europa às Américas. O esforço de síntese sobrepõe, na construção do livro e no arranjo da frase, a exposição desenvolvida de cada autor e cada obra. No caso da *Formação*, a redução do objeto ao século de literatura brasileira que vai dos árcades aos últimos românticos implica uma concentração nos laços de texto e contexto e revela um empenho analítico sem precedentes em nossa historiografia cultural.

Voltando ao problema central do método: a matriz de ambos é o historicismo e, particularizando, o culturalismo. Ambos partem do pressuposto que, dos românticos a Dilthey, marca a historiografia das produções simbólicas: a vigência de sucessivos *estilos de época* que enfeixariam em si valores e idéias, imagens e símbolos, gêneros e temas. Combinando-se com este culturalismo de base, há em Carpeaux e em Candido a presença de categorias tomadas à dialética marxista. Termos relativos à situação de classe como “aristocrático” e “burguês” e adotados como característicos de escritores e textos, comparecem em ambas as histórias.

medida em que lhes serve de âncora para fixar mais firmemente as produções simbólicas na vasta plataforma da infra-estrutura de uma nação. Mas essas categorias não se impõem com um sentido econômico imediato, nu e cru. É a cultura, teia espessa de valores vividos, pensados e estilizados que dá a ambos a necessária mediação entre a realidade ampla e genérica da sociedade de classes e o trabalho singular da expressão artística. Para Dilthey, “a conexão casual concreta” (entre a obra e a realidade histórico-social) “está entretecida com a realidade da cultura humana em seu conjunto” (*Introdução às ciências do espírito*).

Quem diz cultura diz processo temporal em toda a extensão e compreensão do termo “tempo”. A cultura, diferentemente da infra-estrutura material, pode, sempre que estimulada, entreter relações vivas e estreitas com o *passado*, mesmo o mais remoto, graças ao dinamismo da memória, e com o *futuro*, que já existe no desejo e na imaginação.

São relações às vezes dramáticas de atração e repulsão entre o presente e o passado, entre o presente e o futuro, que marcam o ritmo afetivo e intelectual dos produtores de símbolos. Ritmo sem dúvida mais intenso e variável do que o pesado andamento secular dos grandes sistemas econômicos, como o feudalismo, o mercantilismo, o capitalismo industrial, o socialismo de estado.¹⁶

Os historiadores da economia ocidental usam os termos genéricos de “capitalismo” e “burguesia” tanto para o regime das comunas italianas do século XIV quanto para a sociedade inglesa do século XIX. Mas nenhum economista proporia a vigência de relações íntimas e reversíveis entre o

16 No artigo “A arte permanente” sobre Van Delft, diz Carpeaux: “Na verdade, o método sociológico só vale dentro de certos limites: é capaz de interpretar os ambientes que envolvem a obra de arte, antes e depois da sua criação, sem ser capaz de penetrar no reino dos valores. E para apoiar essa afirmação permito-me citar, mais uma vez, a frase na qual o próprio Marx confessou os limites da dialética histórica: ‘Não é difícil compreender que as obras de arte gregas estão ligadas a certas fases da evolução social. A dificuldade reside no fato de que elas ainda nos impressionam esteticamente, embora aquelas fases já pertencessem ao passado’ E essa pergunta ficou, até hoje, sem resposta” (In: *A Manhã*, Rio de Janeiro, 16.3.1947, reproduzido em *Sobre letras e artes*. São Paulo: Nova Alexandria, 1992).

Que Carpeaux, leitor assíduo de Max Weber e de Mannheim, negue que a Sociologia seja “capaz de penetrar no reino dos valores”, pode causar estranheza. No entanto, não é outra a posição de Adorno quando, criticando Mannheim, qualifica de “pré-hegeliano” o ponto de vista da sociologia do saber, que “pressupõe uma certa harmonia em certo sentido transcendental entre o ser social e o individual, harmonia cuja inexistência é um dos objetos mais destacados da teoria crítica!” E adiante afirma que o método da sociologia do saber “consiste em reduzir os conceitos dialéticos a conceitos classificatórios” (“La conciencia de la sociología del saber” [1937], In: *Prismas*. Barcelona: Ariel, 1962, p. 36). Dilthey, na *Introdução às ciências do espírito*, já apontara os equívocos da sociologia positivista, particularmente nos esquemas de Comte e Spencer, que lhe pareciam abstratos e classificatórios, incapazes portanto de compreender a experiência individual dos valores que se revela principalmente nas obras de arte.

capitalismo *yankee* e o capitalismo florentino dos tempos de Dante. No entanto, o intérprete de *Ulysses* de Joyce é levado a constatar que um dos grandes romances do século xx tem o seu imaginário enraizado e aquecido na memória de um leitor apaixonado de Homero, da Bíblia, de Santo Tomás, de Dante e de Vico. As temporalidades internas do regime ficcional não coincidem, portanto, necessariamente, com o tempo objetivo e irreversível da economia, reino do presente.

Contemplando ainda os pontos de contato: tanto Carpeaux quanto Candido se movem em um discurso que pressupõe, no interior dos estilos-de-época (primeira mediação), a presença de correntes cruzadas de idéias e de gosto. Assim, a generalidade é sempre retificada por uma diferenciação no rumo do concreto. Capitalismo é genérico; menos genérico é identificar no capitalismo praticado no Brasil o que é conservador e o que é liberal. Liberalismo é genérico; menos genérico é verificar se o liberalismo é utilitário ou romântico. Romantismo é genérico; menos genérico é identificar no Romantismo as suas vertentes primitivistas, medievalistas, intimistas ou utópicas. E assim por diante: sempre que possível, o melhor Carpeaux e o melhor Candido procedem ao afinamento das categorias sociais e culturais à procura da quadratura do círculo que seria a definição de indivíduo. O objetivo é o conhecimento das várias mediações graças às quais as categorias de sociedade e de nação jamais penetram no tecido nervoso da linguagem artística em estado bruto de causalidade mecânica.

Essa consciência da diversidade estrutural do trabalho ficcional, cujo limite seria a *história literária por monografias* preconizada por Benedetto Croce, solicitou de Carpeaux e de Candido um discurso sobre o método com que abriram as suas respectivas obras. Convém repensar essas introduções colhendo, em seguida, a teoria em ato e o pensamento crítico no seu movimento de leitura e interpretação dos textos.

A tradição teórica assimilada por Otto Maria Carpeaux é a do historicismo alemão: a espinha dorsal é Dilthey, repuxado de um lado pela estética da expressão de Croce e, de outro, pela sociologia do saber e dos valores; e aqui o elenco é rico, incluindo Simmel e Weber, além dos estudiosos da *perspectiva* nas artes e nas letras, Panofsky e Riegl, Huizinga e Jaeger.

O eixo metodológico do historicismo é o conceito de *estilo-de-época* ou, hegelianamente, momento do Espírito objetivo, como a Renascença, o Barroco, a Ilustração, o Romantismo, com a sua respectiva construção de *tipos ideais*. Os tipos ideais seriam, ao mesmo tempo, *sociais*, enquanto pertencem a classes e estamentos, e *culturais*, enquanto modelos de valores e formas de expressão: o clérigo, o trovador, o cavaleiro andante, o sábio estóico, o *condottiere*, o homem do Renascimento, o *cortigiano*, o *honnête homme*, o discreto, o *philosophe* esclarecido, a *précieuse*, o *scholar*, o *snob*, o pícaro, o herói-romântico, o *dandy*, o artista maldito, o conselheiro do Im-

pério, o malandro... O tipo faria as vezes de ponte entre a sociedade, que é o termo mais geral, e o indivíduo, que é o termo singular. O tipo ideal remete à esfera da particularidade social e cultural. Ele pode ser reconhecido tanto na personalidade do autor quanto nas figuras constantes da sua obra narrativa ou dramática.

O risco de seguir à risca esse esquema (estilos de época *mais* tipos ideais) é cair no círculo vicioso da reprodução-repetição daquilo que se considera “típico de um determinado estilo ou período histórico-cultural” Assim, tal personagem seria típica da cultura barroca porque aparece em uma obra dotada de tais e tais características das quais, por sua vez, se extraiu o significado do termo “barroco”... Chateaubriand teria sido “tipicamente romântico” porque idealizou o mundo do indígena americano, o que é uma atitude que veio a integrar o ideário romântico, de que Chateaubriand passa a ser, ao mesmo tempo, parte ativa e receptora... A petição de princípio é desconfortável: o adjetivo “romântico” passa a caracterizar previamente o que deve ser compreendido sem pré-conceitos. Acha-se em cada parte sempre o que já se acredita ter encontrado no todo. A unificação estilística e ideológica de um determinado período é o escolho do historicismo e corresponde, *mutatis mutandis*, à uniformização da psicologia das classes proposta pela sociologia funcionalista. Carpeaux, consciente de que o “tipo dominante” de uma certa cultura não é um absoluto, tende a dialetizá-lo, adotando a proposta de Karl Mannheim, que introduziu o conceito de *anti-tipo*. É o momento negativo que abala a suposta homogeneidade dos estilos e dos tipos ideais.¹⁷

Mas esse passo ainda não lhe basta, pois o centro nervoso da diferença e da negatividade é a consciência que um autor tem do seu tempo e das variantes, fraturas e limites do cotidiano que a sociedade lhe oferece como matéria-prima. Matéria a ser “reconfigurada” (Lukács), sentida, intuída e expressa (Croce).

O cerne da dialética de Carpeaux na elaboração da *História da literatura ocidental* encontra-se precisamente na sua capacidade de identificar nos grandes textos literários não só a *mimesis* da cultura hegemônica, mas também o seu contraponto que assinala o momento de viragem, o gesto resistente da diferença e da contradição. Esse olhar agudo, que conhece tanto a ortodoxia quanto as suas necessárias heresias (*Opportet esse haeresias...*), discerne até mesmo na escrita dos Antigos, tão cristalizados pela tradição escolar, as formas múltiplas do dissenso. Leia-se o que Carpeaux escreveu sobre o poeta Lucano que foi levado ao suicídio por ter conspirado contra Nero (65 d.C.). A sua epopéia, *Pharsalia*, foi considerada pelo

17 *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1966, v. 1, p. 30.

erudito latinista Gaston Boissier como o poema da “opposition sous les Césars” Lucano, que era estóico, assim como o seu contemporâneo Sêneca, também suicida no mesmo ano de 65, não idealizava os detentores do poder imperial. À diferença de Virgílio, que inventou uma genealogia divina para nobilitar a família de Augusto, Lucano prefere a todos o grande vencido, Catão: “*Victrix causa diis placuit, sed victa Catoni*” “A causa vencedora agradou aos deuses, mas a Catão a dos vencidos.”

Escolhi este exemplo, verdadeiro paradigma, como poderia ter escolhido centenas de outros em que Carpeaux apreende o sentido de resistência de um autor em face do discurso hegemônico de sua época. Quase sempre a fonte moral e estética dessa consciência crítica e rebelde vem da memória de tempos passados tidos por melhores, a Idade de Ouro. É a austera simplicidade da República anterior à corrupção do Império na história de Roma; será, mais tarde, a pureza da Igreja primitiva contrastada com a decadência do papado, na mente dos reformadores e dos movimentos neo-evangélicos da Idade Média. Às vezes, não é a memória de um paraíso terreno mítico, mas a utopia do Reino, da sociedade igualitária ou do comunismo universal que leva o escritor a afrontar os seus contemporâneos e, com os olhos postos no dia que há-de-vir, desmascarar as trampas da ideologia corrente. É o caso dos joaquimitas (seguidores das profecias do monge calabrês Gioacchino da Fiore) cuja presença na utopia dantesca do Sacro Império é inequívoca. Serão, mais tarde, os sonhos de uma sociedade democrática que irão povoar os escritos políticos do genebrino Rousseau. Será a utopia da santa Rússia, humilde e fraterna, que assoma nas personagens místicas de Dostoiévski.

A análise ideológica das obras desses autores críticos, míticos ou utópicos, prova à saciedade que eles se valeram de imaginários diferentes ou mesmo ostensivamente contrários à rotina mental do seu tempo; o que nos leva a pensar com Walter Benjamin que o historicismo convencional, enquanto não se alarga nem se aprofunda para abranger o avesso das *fables convenues* de cada época, é um historicismo a meias, capenga. O nome de Benjamin não é aqui ocasional: é provável que Carpeaux tenha sido o primeiro a mencioná-lo no Brasil, pois já mostra conhecimento da obra *A origem do drama barroco alemão* no seu artigo “Teatro e Estado do Barroco” que é de 1942, e pode ser lido na revista *Estudos avançados* (nº 10, dez. 1990).

Outros exemplos. O fato de que na mesma Florença do Quattrocento tenham coexistido as cabeças mais racionais da burguesia ascendente, Leon Battista Alberti e Maquiavel, e a voz da religiosidade popular mais veementemente antiburguesa, Savonarola, também leva águas ao moio daquela proposta de Mannheim tão cara a Carpeaux. O anti-tipo en-

frenta ou espreita solerte o caráter hegemônico. O combate é desigual, mas a história das expressões simbólicas, isto é, a história das artes e da literatura, é suficientemente generosa para abrigar maiorias e minorias, vencedores e vencidos.

No começo do século xvii, ao barroco típico de Marino, que deu nome a uma vasta descendência de literatos hábeis e fúteis, opôs-se, pela sua formação científica moderna e pelo gosto pessoal, ninguém menos que Galileu, que, nos seus textos de crítica, preferiu ao Tasso pré-barroco o riso franco do Ariosto renascentista. Houve, portanto, na Itália seiscentista, espanholizada e jesuítica, um antibarroco decidido que prolongou os interesses científicos das gerações anteriores e enfrentou o peso da reação eclesiástica e aristotélica. Leia-se, na quinta parte da *História da literatura ocidental*, um capítulo inteiro que, *dentro do barroco*, recorta o antibarroco. E Carpeaux teve aí a argúcia temerária de incluir o nosso Padre Vieira!¹⁸

Carpeaux vale-se do conceito de *pseudomorfose* cunhado por Spengler para caracterizar as obras daqueles escritores que, sob a aparência de uma estilização barroca, resistiram ideologicamente às forças reacionárias do seu tempo: Quevedo, Gracián, Campanella, Vieira.

Notável como poder de síntese e, ao mesmo tempo, reveladora de uma dinâmica imanente ao estilo de um grande escritor, é a passagem dedicada a Montaigne. Carpeaux percebeu que, no criador da forma "ensaio" os lugares comuns ora epicuristas, ora estóicos, se transformaram em verdades pessoais; o que pode soar como um paradoxo, mas é um fenômeno cardinal da cultura moderna pelo qual o mais íntimo de cada um de nós é segredo de polichinelo conhecido de todo o mundo... O ensaio criado por Montaigne é uma forma livre, aberta e pessoal, mas não caótica, pois "a unidade da composição literária é substituída pela unidade da personalidade do autor"¹⁹ Montaigne é o responsável por uma verdadeira revolução silenciosa no *corpus* da cultura clássica, e o número de seus herdeiros não cessa de crescer, mostrando, uma vez mais, que o tempo da literatura se estende além das fronteiras dos estilos-de-época.

Outro aparente paradoxo, na verdade outra ocorrência de pseudomorfose, é a capacidade de uma linguagem clássica, como a de Swift, ser terrivelmente demolidora. Swift, satírico por excelência, vale-se de "critérios morais mais rigorosos do que os do seu ambiente"²⁰. Swift trata os cristãos da Inglaterra do seu tempo com a severidade de quem só acredita na ética intransigente dos primeiros cristãos. Os valores atribuídos a uma comunidade remota (dos quais só se têm alguns testemunhos nos Atos dos

18 Ver particularmente artigo "Aspectos ideológicos do Padre Vieira" publicado no jornal *A Manhã*. Rio de Janeiro, 1.5.1949 e reeditado na coletânea *Sobre letras e artes*, op. cit.

19 Op. cit., p. 378.

20 Idem.

Apóstolos) tornam-se os únicos capazes de julgar os costumes presentes. Carpeaux o diz com a simplicidade de quem está fazendo um comentário jornalístico, de passagem. De repente o seu historicismo ganha a dimensão da profundidade e rompe com a cronologia e a hora do relógio, precisamente como Benjamin desejava que o fizesse o pensamento dialético.

A partir do volume sobre o Romantismo torna-se mais pungente o sentimento das contradições entre o indivíduo e a sociedade burguesa cada vez mais compacta. Direi mesmo que será essa percepção o móvel dos trechos de Carpeaux sobre a grande literatura do século XIX: Blake, Leopardi, Vigny, Poe, Büchner, Heine, Nerval, Baudelaire, Thoreau, Whitman, Rimbaud, Lautréamont, Dostoiévski, Verga, Hardy, Ibsen, Nietzsche, Tolstói, Strindberg – todos escritores de têmpera resistente ao conformismo do seu tempo. Entre nós, Raul Pompéia, Cruz e Sousa e de um modo enigmático, aparentemente diplomático e atemporal, Machado de Assis.

Voltando-se para a literatura brasileira em ensaios contemporâneos à redação da *História*, Carpeaux soube logo discernir, nos seus valores mais altos, a presença dos antagonismos, a face dura do conflito. Os textos sobre Graciliano Ramos e Carlos Drummond de Andrade dão testemunho de uma percepção aguda das tensões existenciais e políticas que atravessam o romance de um e a poesia do outro. Embora envolvidos pela contingência brasileira, a que permaneceram sempre ligados, Graciliano e Drummond são lidos como vozes que dialogam com o homem contemporâneo dos fascismos e da guerra: vozes nacionais e supra-nacionais ao mesmo tempo.²¹

Para Carpeaux, cujo pensamento remonta de Dilthey a Hegel, e nunca foi afetado pela sociologia positivista, a literatura não é só, nem principalmente, o espelho das estruturas dominantes, mas um campo minado de tensões. O grande escritor é uma antena capaz de apreender os sinais de fratura entre épocas, entre classes, entre grupos, entre indivíduos e entre momentos dilacerantes de um mesmo indivíduo. A *tensão* é o dado de realidade social e íntimo que engendra a diferença, a oposição e o aberto contraste. Do lado da forma literária, essa tensão pode resolver-se e compor-se em uma linguagem clássica (pseudomorfose), ou irromper em um

21 Leiam-se: “Fragmento sobre Carlos Drummond de Andrade” e “Visão de Graciliano Ramos” em Carpeaux, *Origens e fins*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1943. Quanto a Machado de Assis, a sua integração na história do romance ocidental leva Carpeaux a sublinhar as feições universalizantes do seu humorismo; ver *História da literatura ocidental*, v. 5, p. 2143-5 e “Uma fonte da filosofia de Machado de Assis” em *Respostas e perguntas*. Rio de Janeiro: MEC, 1953. Merece também leitura atenta o ensaio sobre a pintura brasileira e universal de Portinari. Carpeaux nele reflete com vigor e rigor sobre a diferença entre a *perspectiva aberta* do artista criador e o *olhar redutor* da convenção social (“A propósito do pintor brasileiro” In: *Origens e fins*, op. cit.).

fraseio romântico e expressionista. Daí a dupla visada do historiador da literatura: há a dialética de sujeito e sociedade; e há a dialética da forma fechada e da forma aberta, *in progress*. O espelhamento ou a negatividade das relações entre o escritor e a ideologia dominante enformam os estilos individuais e ora os aproximam das tradições estilísticas, ora são matrizes de inovações surpreendentes. E a História, que tudo abraça, acaba sendo um processo em que o sim e o não se alternam, se separam e se fundem em combinações inesperadas.

■

Comparada com a *História da literatura ocidental*, a *Formação da literatura brasileira* de Antonio Candido dá a impressão de um conjunto mais ordenado e coeso em que predominam, desde as primeiras páginas, as idéias matrizes de sistema, de integração e equilíbrio funcional. Mas o crítico está plenamente consciente de que o equilíbrio é transitório, pois “quem quiser ver em profundidade, tem de aceitar o contraditório, nos períodos e nos autores, porque, segundo uma frase justa, ele ‘é o próprio nervo da vida’”²²

A literatura, no vestibulo da *Formação*, se dá como um *sistema* objetivo que faz parte de outro sistema maior, o da civilização, do qual é “um aspecto orgânico” Dentro do sistema literário Antonio Candido articula três subconjuntos: o dos produtores literários, o dos receptores ou leitores e um “mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem traduzida em estilos), que liga uns aos outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece, sob este ângulo, como sistema simbólico”²³

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

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

Subsiste no esquema acima a distinção entre (1) a obra, vista em si, do ângulo da sua integridade estética, e (2) a obra situada no conjunto

²² *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. São Paulo: Martins Editora, 1959, v. 1, p. 24.

²³ *Idem*.

de produtores, receptores e mecanismos de linguagem. Ou seja: o olhar estético percebe a manifestação de uma autonomia da obra, que, porém, o “ponto de vista histórico” não privilegiaria, na medida em que está voltado antes para as relações culturais públicas do que para a dimensão da criação individual.

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

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

Creio que este segundo pressuposto é mais promissor e fecundo do que o primeiro, o qual, deixado a si mesmo, correria o risco de identificar como propriamente “históricos” sobretudo os mecanismos da cultura letrada instituída, como os “gêneros públicos” a “poesia a reboque” e as rotinas acadêmicas, que visivelmente não constituem nem a raiz nem o cerne da expressão artística, aquela “forma viva da experiência” de que falava o admirável historiador hegeliano da literatura italiana, Francesco De Sanctis. Para De Sanctis só fica o que significa.

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

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

Assim, apesar da largueza com que Antonio Candido acolhe na *Formação* o limbo apoético em que se moveram nossas letras entre Silva Alvarenga e Gonçalves Dias (meio século sem um poeta autêntico), resulta

com toda evidência do seu discurso que só contam em última instância para a crítica literária “a força da personalidade” e a “intuição artística” Ultrapassadas internamente (embora não explícita e enfaticamente) as metáforas iniciais de “organismo” e de “sistema” vai-se afirmando, ao longo da *Formação*, a idéia da complexidade e unicidade expressiva e construtiva de cada obra de arte, cujo nexos com os valores e os padrões de gosto não se subordina passivamente às convenções correntes, podendo, ao contrário, problematizá-las e subvertê-las. É nos estudos monográficos que o melhor do pensamento do crítico se vê em ato. Em pleno Romantismo (1852), Manuel Antônio de Almeida aparece como figura “extravagante” em virtude da sua visão desenganada e concessiva pela qual os opostos de Bem e Mal se neutralizam na sarabanda que é a história de Leonardo nas *Memórias de um sargento de milícias*. Entretanto para Alencar (que estréia nos mesmos anos 50), é precisamente o *choque* entre o Bem e o Mal que, segundo a leitura de *Candido*, desencadeia os enredos nos quais o herói é sempre herói, a heroína heroína, e o vilão vilão. Alencar não retoma nem aproveita Manuel Antônio de Almeida, assim como Tauxem não será perfazimento de Bernardo Guimarães, embora ambos tratem de matéria regional. A descontinuidade, isto é, a diferenciação dos olhares, das ênfases e dos tons, se é espinho para o sociologismo compactante, não constitui problema para o *historiador* das produções imaginárias familiarizado com a multiplicidade dos processos simbólicos. Voltando aos riscos da pura cronologia: no fundo, que relação *interna* consistente pode armar-se entre as dispersas tentativas dos nossos esforçados e pragmáticos importadores do Romantismo, ou dos epígonos do Arcadismo, e a criação e o vigoroso travamento poético de *I-Juca Pirama*, de *Iracema*, da *Lira dos vinte anos*, do *Cântico do calvário* ou das *Vozes d'África*?²⁴ Motivos, tons, ritmos e imagens poéticas são *expressões*, e não se reproduzem nem evoluem sistemicamente como espécies, conforme pretendiam os doutrinadores positivistas e evolucionistas, mesmo porque motivos, tons, ritmos e imagens não vivem nem estética nem historicamente em algum depósito literário, fora das obras singulares e irrepetíveis que lhes dão afinal coerência, significado e beleza, condições da sua permanência na memória

24 Um poeta e leitor de gosto, Manuel Bandeira, não transcreveu em sua *Apresentação da poesia brasileira* nenhum poema composto entre as Liras de Gonzaga e a “Canção do exílio” de Gonçalves Dias: meio século sem autêntica poesia digna de registro em uma antologia que percorre toda a nossa história literária. É vago, portanto, dizer que a poesia “existe na História”: é preciso conhecer por dentro *qual é a história* imanente em cada expressão lírica; o que leva às vezes o intérprete a saltar as barreiras do espaço local e do tempo no relógio a fim de historiar quais valores, ideais e afetos foram trazidos, conscientemente ou não, ao drama da escrita. E a História da humanidade que recebeu a obra de arte já não é a mesma História que a precedeu.

de gerações de leitores. A vida da cultura que abriga e permeia as criações poéticas tem dimensões que transcendem as conjunturas que as viram nascer. “É que a literatura” diz Antonio Candido, “não tem um fator que a determine, nem são os acontecimentos políticos ou as modificações econômico-sociais que nutrem o gênio dos poetas”²⁵

Realçando as peculiaridades de expressão e a estrutura de cada obra, Candido aponta para a construção de um novo método histórico que corrigiria o que ele próprio deplora como “exageros do velho método histórico, que reduziu a literatura a episódio de uma investigação sobre a sociedade, ao tomar indevidamente as obras como meros documentos, sintomas da realidade social”²⁶ Palavras que um Croce assinaria, e que guardam uma candente atualidade hoje quando a prática dos *Cultural studies* voltou a tratar o texto literário como variante da indústria cultural ou mero instrumento de *lobbies*.

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

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

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

Uma ou outra notação esparsa nas páginas conceituais da *Formação* poderia fazer o leitor crer que o encarecimento dos conteúdos locais e o correlato “nacionalismo empenhado” teriam dado à literatura brasileira “sentido histórico”; ou que a mesma concepção localista tenha sido “his-

²⁵ Op. cit., v. 2, p. 247.

39 ²⁶ Idem, p. 23.

toricamente do maior proveito”; ou, enfim, que “dum ponto de vista histórico, sobretudo, é evidente que o conteúdo brasileiro foi algo positivo, mesmo como fator de eficácia estética, dando pontos de apoio à imaginação e músculos à forma”²⁷

São afirmações que se compreendem no contexto e basicamente creditam a solução do problema a diferenças de períodos culturais. Assim, nos anos de formação do romantismo brasileiro, coincidentes com a emancipação do Estado nacional, o critério nacionalista teria sido útil, funcional e, no limite, estimulante para o trabalho de ficção. Com o passar dos anos, porém, e sobretudo nas fases modernista e pós-modernista (em que o crítico se situa e escreve), o mesmo critério se teria mostrado “inviável” e até mesmo “calamitoso erro de visão”²⁸

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

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

■

Creio que a procura de esquemas uniformes de método no discurso crítico de Antonio Candido nem sempre é o melhor caminho para avaliar a riqueza surpreendente da sua obra. Comparem-se, por exemplo, as vibrantes leituras de romance enfeixadas em *Tese e antítese*, a meu ver seu ponto mais alto, com algumas das considerações teóricas didáticas pro-

²⁷ Idem, p. 22.

²⁸ Idem.

postas em *Literatura e sociedade*, sempre lembrando que umas e outras foram escritas entre os anos de 50 e 60, momento de plena maturação do seu talento crítico.

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

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

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

Um ponto de vista diferenciado entreveria traços rebeldes, logo virtualmente antiburgueses, na conduta satânica do vingador. Mas a pródiga polivalência com que a linguagem sociológica adota o termo “burguês” favorece o seu uso para classificar ora atitudes convencionais, ora atitudes malditas. Quem já não ouviu falar não só em conformismo burguês, mas também em individualismo burguês? Em racionalismo burguês ao lado de irracionalismo burguês? Em conservadorismo burguês ao lado de liberalismo burguês? Em compromisso pequeno-burguês ao lado de radicalismo pequeno-burguês? Dizia Alberto Moravia da Itália contemporânea: “*Oggi non c'è che borghesia!*” Assim, o termo que tudo abraça nada segura.

De todo modo, na visada de Antonio Candido, o vínculo do Romance de Alexandre Dumas com a sociedade, longe de estreitar-se em um historicismo menor, que o reduziria a variante literária da crônica policial da França “burguesa” nos anos de 1830, aparece mediado pela tela da *cultura romântica* em que valores contrastantes precisam, para se projetarem, de um poderoso imaginário romanesco e mítico. Ao invés de supor a onip-

tência de uma fôrma social externa, já pronta e homogênea, que ao romancista não restaria senão imitar, Antonio Candido escava e faz virem à tona as forças latentes de um tempo em ebulição, o romantismo europeu, que encontrou na composição móvel do romance de aventura o canal adequado para a exploração das suas paixões e de seus ideais. “Sob a correção impecável da aparência e das maneiras, Monte Cristo manifesta em profundidade certos aspectos da fúria demoníaca, sanguinolenta, que o aproxima dos personagens criados pela corrente ‘frenética’ do Romantismo.

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

Vigorosamente enraizado no drama do indivíduo “ilhado” e “independente das circunstâncias de lugar” é o ensaio sobre Joseph Conrad, *Catástrofe e sobrevivência*. Aqui não se vislumbra o menor traço de causalismo, isto é, de vigência de esquemas externos e abstratos pesando sobre a leitura da composição narrativa, ou moldando, de fora para dentro, pensamentos e comportamentos das personagens principais. O conflito doloroso de ideais éticos e instinto de sobrevivência em Lord Jim é figurado de tal modo que apareçam ressaltados os seus componentes humanos universais. A paisagem evocada, os ambientes, os episódios aventureiros e tudo quanto pode servir de quadro espaço-temporal ao romance configura-se em função do drama que cada protagonista de Conrad está como que fadado a viver no âmago da sua consciência. O efeito de sugestão obtido pelas descrições de Conrad “é o avesso da reportagem” o que não diminui, antes acresce, o sentimento de realidade moral que sai das páginas do grande escritor.

Do homemilhado passa o leitor de *Tese e antítese* para o “homem subterrâneo” de Graciliano Ramos com referências explícitas ao modelo dostoiévskiano. É o homem que da angústia de uma vida degradada ou do fundo sórdido do cárcere arranca uma singular “capacidade de compreender e perdoar” Significativamente, este ensaio sobre o mais classicamen-

te realista dos nossos narradores dos anos 30 insiste na força motriz das projeções como organizadora da narrativa e responsável pelo clima existencial das obras-primas *Angústia*, *São Bernardo* e *Vidas secas*. Esta última, tão explorada pela rotina escolar como documento impessoal da pobreza nordestina, “conserva, sob a objetividade da terceira pessoa, o filete da escavação interior” Leia-se o capítulo “O menino mais velho” para entender a verdade desta asserção. O que está dentro e se faz palavra é ora ressonância ora contraponto do que está fora. E este é o sumo do ensaio pioneiro sobre *Grande sertão: veredas*, que dá o devido lugar e peso às instâncias míticas pelas quais Guimarães Rosa penetrou no real natural e histórico, o *Sertão*, descrevendo-o, transfigurando-o, interpretando-o, universalizando-o. “O homem dos avessos” está na base do conceito de surregionalismo, ou regionalismo supra-real, com que Antonio Candido definiria a obra de Guimarães Rosa.



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

A título de exemplo, o crítico analisa a composição de *Senhora* de José de Alencar. A estrutura social burguesa baseada na compra e venda de mercadorias teria fornecido a Alencar o tema do casamento por interesse, no caso a história de um jovem sem recursos que se vende a uma noiva rica. Trata-se de “uma longa e complicada transação” No romance, essa transação, “com cenas de avanço e recuo, diálogos construídos com pressões e concessões” é apresentada como um verdadeiro duelo conjugal. “O duelo representa a transposição, no plano da estrutura do livro, do mecanismo de compra e venda. Em termos gerais, o elemento social “é fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo” “O externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica para ser apenas crítica.

Dado o exemplo e formulada a conceituação, Antonio Candido toma o cuidado de negar que o “ângulo sociológico” possa ser “imposto como critério único, ou mesmo preferencial, pois a importância de cada fator depende do caso a ser analisado” Esta ressalva é da maior pertinência

e importância, pois relativiza com firmeza a tese que a leitura determinista propõe como critério absoluto, ou seja, a tese de que a composição imanente na obra imita obrigatoriamente a estrutura suposta ou atribuída da sociedade em que foi escrita.²⁹

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

²⁹ O crítico voltou a tratar da relação entre estrutura social e composição narrativa no prefácio a *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

la perspectiva e se realiza pela estilização, e em ambas é a diferença que avulta, e não a semelhança.

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

Anos depois, no antológico ensaio “Dialética da malandragem”³⁰, o intérprete amarra três princípios genéticos que, em proporções diferentes, concorreram para estruturar a narrativa das *Memórias de um sargento de milícias*. A rigor, nenhum deles daria conta, por si mesmo, da complexidade só aparentemente simples do romance.

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

Trata-se, diz Candido sugestivamente, de uma “fábula realista”. Na evocação de um cotidiano verossímil o romancista teria introduzido a cunha do imaginário folclórico não só brasileiro, mas universal, mediante o uso de arquétipos arcaico-populares dentre os quais sobressai a figura do trapaceiro sem maldade, o *trickster*, de que Pedro Malasarte seria uma variante. Outros componentes arquetípicos estariam também presentes, e uma análise estrutural das funções na linha de Propp poria em relevo os actantes – o herói e seus coadjuvantes e os vários adversários que, conforme as situações vão e vêm, podem mudar-se em aliados. O desfecho feliz, no qual à esperteza se junta boa dose de acaso, ajuda a consolidar a hipótese de que acontece nas *Memórias* também uma história de aventuras de um herói bem-fadado.

30 O ensaio, publicado inicialmente na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 8, 1970, integra o volume *O discurso e a cidade*, op. cit.

Mas a aliança de crônica ao rés-do-chão e subtexto folclórico ainda não cobre o campo todo das hipóteses genéticas do ensaio. Restaria descobrir o princípio unificador do romance, que é o ponto de vista do seu orchestrador. Aqui Antonio Candido diverge de Mário de Andrade. Este sublinhou o viés depreciativo e sempre caricato do olhar de Manuel Antônio de Almeida, que veria nos seus figurantes uma fauna sem grandeza movida por instintos e interesses rasteiros, e os teria tratado de modo distanciado, no fundo impiedoso e manifestamente anti-romântico. A apreciação de Antonio Candido é não só mais matizada, é francamente empática. Embora reconheça o caráter de “títere” e “fantoche” de Leonardo e, portanto, a falta de consistência psicológica e moral do protagonista, aliás extensiva a outros personagens, o intérprete entende esse vazio de vida interior e de consciência à luz do triunfo da peripécia, que confirma em cada lance o teor aventuroso ou aleatório do enredo. E o ganho maior vai para o lado da perspectiva ideológica que, do começo ao fim das *Memórias*, projetaria o quadro feliz de um “mundo sem culpa” alheio ao *ethos* das classes dominantes e conatural à “amoralidade popular” expressão que, abstraída do contexto peculiar construído pelo romancista, mereceria uma firme dialetização.³¹

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

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

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

Quando o conceito de historicidade da cultura se alarga e se aprofunda, antigos mitos, símbolos e valores, bem como as fantasias do inconsciente e os sonhos da utopia, entram no texto com o mesmo direito que a *mimesis* das coisas rentes ao autor. E volta-se à intuição de Machado de Assis: o indianismo não foi patrimônio exclusivo do Brasil romântico, mas legado da cultura universal. Histórico é, ao contrário do que diz a convenção, o que ficou, não o que morreu. E enquanto a memória está viva, o passado continua presente, *e a consciência assume o estatuto de consciência histórica*.

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

É nessa perspectiva ampliada, respeitosa dos direitos da memória, da imaginação e da reflexão crítica, que recebem nova luz as relações entre literatura e sociedade, literatura e nação.

Alfredo Bosi é professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo e autor de *Dialética da colonização* [Cia. das Letras, 1992], *O enigma do olhar* [Ática, 1999], entre outros.

Teresa nº1
1º sem. 2000
pp. 9 a 47