

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

LÍVIA FERNANDES NUNES

**DA ANÁLISE, A TEORIA: ANTONIO CANDIDO E SUAS CONCEPÇÕES DE
POESIA E PROSA**



ARARAQUARA – SP
2022

LÍVIA FERNANDES NUNES

**DA ANÁLISE, A TEORIA: ANTONIO CANDIDO E SUAS CONCEPÇÕES DE
POESIA E PROSA**

Dissertação apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História literária e crítica
Orientador: Antônio Donizeti Pires
Bolsa: CAPES

N972a Nunes, Livia Fernandes
 Da análise, a teoria : Antonio Candido e suas
 concepções de poesia e prosa / Livia Fernandes Nunes. --
 Araraquara, 2022
 114 p.

 Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista
 (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
 Orientador: Antônio Donizeti Pires

 1. Literatura brasileira. 2. Teoria literária e crítica. 3.
 Antonio Candido. 4. Análise literária. 5. Poesia e prosa. I.
 Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

LÍVIA FERNANDES NUNES

**DA ANÁLISE, A TEORIA: ANTONIO CANDIDO E SUAS CONCEPÇÕES DE
POESIA E PROSA**

Dissertação apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História literária e crítica
Orientador: Antônio Donizeti Pires
Bolsa: CAPES

Data da defesa: 29/07/2022

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Dr. Antônio Donizeti Pires
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Membro Titular: Dr. Leonardo Vicente Vivaldo
Pesquisador independente

Membro Titular: Dr. Osvaldo Copertino Duarte
Universidade Federal de Rondônia

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Câmpus de Araraquara

Ao meu orientador, Antônio Donizeti Pires, pela paciência e zelo com a minha proposta de trabalho.

A Osvaldo Copertino Duarte, pela sugestão do tema e participação em minha trajetória acadêmica.

A Leonardo Vicente Vivaldo, por ter aceitado participar da banca avaliadora.

Aos amigos e familiares, pelo apoio.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

“A poesia é mais tensa, porque depende de uma exploração constante de multiplicidade de significados da palavra. Nela, cada palavra é e não é o que parece, e na escolha semântica predominante, efetuada pelo poeta, fervem os significados recalcados, de maneira a estabelecer com frequência a dificuldade, a obscuridade essencial, solicitando a mobilização de todas as disponibilidades de compreensão do leitor. Já na prosa, o peso da mensagem a transmitir atenua na maioria dos casos a força tensorial, cada palavra encontrando o leitor onde corre livre. Em tese, é claro.”

Antonio Candido (1993, p.19)

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo investigar as concepções de poesia e prosa de Antonio Candido apreendidas no ato da análise literária. Os pressupostos teóricos verificados no livro *O estudo analítico do poema* (1987) e no ensaio “A personagem do romance” (1968) amparam o exame da recepção crítica de dois poemas – “Versos à boca da noite”, de *A rosa do povo* (1945) de Carlos Drummond de Andrade, e “O pastor pianista”, de *As metamorfoses* (1944), de Murilo Mendes – e dois romances – *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, e *Caetés* (1933), de Graciliano Ramos. O corpus da pesquisa é composto pelos dois textos de caráter teórico e pelos quatro ensaios em que são analisados aqueles textos literários, isto é, “Inquietudes na poesia de Drummond”, “Pastor pianista/pianista pastor”, “De cortiço a cortiço” e “Ficção e confissão”. O crítico estuda os poemas em três etapas – comentário, análise propriamente dita e interpretação – e verifica de que maneira fatores extrínsecos, que se relacionam ao contexto de produção, podem ter condicionado a estrutura dos romances. Ele procede à análise dos dois gêneros de maneira semelhante, embora utilize termos que condizem com as especificidades de cada um. Antonio Candido considera o poema e o romance modos de expressão literária que se diferem em relação ao grau de tensão, mas se aproximam pelo fato de ambos serem pensados sob a perspectiva de uma ideia mais ampla: a sua concepção de literatura.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Teoria literária e crítica. Antonio Candido. Análise literária. Poesia e prosa.

ABSTRACT

This dissertation aims to investigate the conceptions of poetry and prose of Antonio Candido apprehended in the act of literary analysis. The theoretical assumptions verified in the book O estudo analítico do poema (1987) and in the essay “A personagem do romance” (1968) support the examination of the critical reception of two poems – “Versos à boca da noite”, from A rosa do povo (1945) by Carlos Drummond de Andrade, and “O pastor pianista”, from As metamorfoses (1944) by Murilo Mendes – and two novels – O cortiço (1890), by Aluísio Azevedo, and Caetés (1933), by Graciliano Ramos. The research corpus is made up of the two theoretical texts and the four essays in which the literary texts are analyzed, that is, “Inquietudes na poesia de Drummond”, “Pastor pianista/pianistapastor”, “De cortiço a cortiço” and “Ficção e confissão”. The critic examines the poems in three stages – commentary, analysis and interpretation – and verifies how extrinsic factors, related to the context of production, may have conditioned the structure of the novels. He analyzes the two genres in a similar way, although he uses terms that coincide with the specificities of each one. Antonio Candido considers that the poem and the novel are modes of literary expression that differ in the degree of tension, but that are similar because both are thought from the perspective of a broader idea: his conception of literature.

Keywords: Brazilian literature. Literary theory and criticism. Antonio Candido. Literary analysis. Poetry and prose.

RESUMEN

Esta disertación tiene como objetivo investigar las concepciones de poesía y prosa de Antonio Cândido apprehendidas en el acto de análisis literario. Los supuestos teóricos verificados en el libro O estudo analítico do poema (1987) y en el ensayo “A personagem do romance” (1968) sustentan el examen de la recepción crítica de dos poemas – “Versos à boca da noite”, de A rosa do povo (1945) de Carlos Drummond de Andrade, y “O pastor pianista”, de As metamorfoses (1944) de Murilo Mendes – y dos novelas – O cortiço (1890), de Aluísio Azevedo, y Caetés (1933), de Graciliano Ramos. El corpus de investigación es compuesto por los dos textos teóricos y los cuatro ensayos en los que se analizan os textos literarios, es decir, “Inquietudes na poesia de Drummond”, “Pastor pianista/pianista pastor”, “De cortiço a cortiço” y “Ficção e confissão”. El crítico examina los poemas en tres etapas – comentario, análisis e interpretación – y verifica cómo factores extrínsecos, que se relacionan con el contexto de producción, pueden haber condicionado la estructura de las novelas. Él procede al análisis de los dos géneros de manera similar, aunque utiliza términos que coinciden con las especificidades de cada uno. Antonio Candido considera que el poema y la novela son modos de expresión literaria que difieren en el grado de tensión, pero que se asemejan porque ambos están pensados desde la perspectiva de una idea más amplia: su concepción de literatura.

Palabras-claves: Literatura brasileña. Teoría literaria y crítica. Antonio Candido. Análisis literário. Poesía y prosa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 A QUESTÃO DO MÉTODO	19
1.1 Nos estudos literários	21
1.1.1 Crítica extrínseca	23
1.1.2 Crítica intrínseca	24
1.1.3 Crítica dialética	25
1.2 Na obra de Antonio Candido	29
1.2.1 Estrutura e função	30
1.2.2 Realismo e realidade	35
1.2.3 Técnicas de crítica literária	39
2 GENERALIDADES	45
2.1 Da literatura	45
2.2 Do poema	48
2.3 Do romance	58
3 PARTICULARIDADES	67
3.1 Da poesia	67
3.1.1 Arte como redenção	67
3.1.2 Articulação da palavra	76
3.2 Da prosa	84
3.2.1 Um mundo dentro do mundo	84
3.2.2 Um preâmbulo	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
REFERÊNCIAS	108

INTRODUÇÃO

A questão dos limites entre os gêneros literários é um tema que desperta crescente interesse dos estudiosos da literatura. Esse assunto já era pensado por Aristóteles, que indicara a impureza dos gêneros literários na sua *Poética* (1991), escrita provavelmente no século IV a.C, investigando a tragédia, a epopeia e a comédia como “espécies” da arte poética. Historicamente, sabe-se que as literaturas primitivas se iniciaram pelo verso, que, por muito tempo, foi considerado critério de qualidade estética, sendo o centro de um tipo de linguagem superior à prosa (MARTINS, 1954, p.81). Vulgarmente, a poesia é definida pelo uso do verso e por ser supostamente mais subjetiva do que a prosa, que tem como características a escrita em linha reta e mais ligação com a realidade.

Os estudos literários consideram essas definições insuficientes, mas parecem ter posto de lado a complexificação do assunto, não porque a empreitada seja desimportante, e sim porque se acredita que dela não se obtém êxito. Essa atitude é justificável, pois, como um campo minado, o limite entre elas é escorregadio – questão terminologicamente mais visível no caso dos gêneros poema em prosa, prosa poética, poema narrativo, etc. – sendo, portanto, mais seguro e prático considerá-las como convenções didáticas que, virtualmente, baseiam análises literárias. Uma visão panorâmica da história da literatura ocidental mostra que as diferenças entre elas dizem respeito muito mais a um conceito estético, à função e à história de cada uma do que à organização interna.

Em geral, aquelas convenções são pouco discutidas, embora aplicadas: parece haver um sentimento comum de que a generalização afasta a crítica do que realmente importa, as particularidades do fato literário. O receio é explicável, mas as seguintes perguntas continuam sem respostas claras: como se chega à conclusão de que um texto é um poema ou um romance? A partir de quais pressupostos se pode classificá-los? Rallo (2005, p. 23) pensava a mesma questão: se o texto não traz em si os seus sentidos, como dizia Valéry, onde encontrá-los? Para ela, a resposta varia conforme a visão crítica adotada pelo pesquisador. O mais viável parece seguir, portanto, a lição de Berardinelli (2007, p. 13), que fala que, para se conhecer uma dada região, é preciso conhecer suas fronteiras. Essa é a intenção deste trabalho, em que se pretende colocar essas generalidades lado a lado para compreender as particularidades críticas na obra de Antonio Candido. O objetivo não é encontrar definições de poesia e prosa na obra do autor, afinal definições sugerem fechamento de questão e isso vai contra os princípios do crítico, mas tentar dar certa nitidez às suas concepções aplicadas criticamente.

Para compreender a crítica literária deste ou daquele autor, parece importante depreender os princípios nos quais ele se apoia e a base de dados de sua análise, para depois explicitar sua lógica e sua argumentação, a fim de julgar a validade da conclusão à qual chega esse comentário. Para escolher entre diversas críticas, compará-las, avaliá-las – pois o objetivo delas, quase sempre claramente expresso, é ajudar-nos a entender não só as significações dos textos, mas também do humano –, é preciso indagar-se sobre seus fundamentos e suas limitações. (RALLO, 2005, p. 19).

Antonio Candido (1918-2017), a propósito da obra de Carlos Drummond de Andrade, afirma que poesia e prosa são veículos utilizados pelo escritor para alcançar um objetivo comum: penetrar no meandro da humana contingência (CANDIDO, 1993, p. 18). Embora tenham mais semelhanças do que diferenças, elas se contrastam de maneira exemplar na obra daquele escritor, que divide seu trabalho literário entre poema, crônica e conto – modalidade narrativa menos explorada por Drummond, tomada simplesmente como “ficção” no estudo de Candido –, pois utiliza a prosa para repassar a matéria da poesia de maneira menos tensa (CANDIDO, 1993, p. 13). Talvez, esse exemplo caiba a toda a sua obra e, como Aristóteles, o crítico pense que poesia e prosa são como “espécies” da literatura. Fato é que ele notava uma diferença entre os poetas e os romancistas brasileiros com relação à escrita que praticavam fora da poesia e do romance. Aqueles produziram romances de qualidade, enquanto esses escreveram, na maioria dos casos, poemas medíocres¹. Em resumo, ele considera a poesia mais complexa do que a prosa, mas as considera indissociáveis, já que um poema pode ter aspecto narrativo, enquanto um texto em prosa pode ser altamente lírico.

Os gêneros literários, encarados como distintos modos de chegar a algum lugar, ou diferentes modos de expressão, foram pensados pelo crítico de maneira mais precisa nas súmulas de teoria da prosa e da poesia: “A personagem do romance”, de 1968, e *O estudo analítico do poema*, de 1987. A primeira investiga o conceito de personagem e como, por meio da transfiguração da realidade, o escritor consegue criar mundos fictícios verossímeis. O crítico reconhece a importância do romance no processo histórico-estético em que surge e se difunde o conceito de ficção, porque tem como elemento-chave a ideia da invenção de outras realidades e seres, os quais seguem regras, condições e valores próprios. Além disso, analisa personagens romanescos icônicos e propõe um método de classificação desse elemento narrativo. A segunda é escrita em forma de aulas e se impõe, até hoje, como importante base para análise literária.

¹ Mais especificamente, no ensaio “Drummond prosador” (1993, p. 13), Candido afirma que os poetas Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes e Mário de Andrade produziram textos em prosa “da melhor qualidade”, enquanto, na mesma época, “quase todos os romancistas ficavam abaixo do que eram capazes de fazer no plano do imaginário” – provavelmente se referindo aos escritores Rubem Braga, Rachel de Queiroz e Fernando Sabino, considerados “cronistas no sentido estrito”.

No livro, o autor reconhece que distinguir as duas modalidades literárias envolve questões como tipo de linguagem, leitura e público. O diferencial da poesia moderna seria o modo como trata do real: causando estranhamento por meio da condensação e da racionalização de ideias ilógicas.

Além de sua concepção de romance e poema, esses dois textos indicam alguns fundamentos do método analítico de Antonio Candido. Trata-se de um método que ele próprio chama de “dialético”, que mantém pontos de contato com a hermenêutica, a fenomenologia, a estética da recepção, o formalismo russo, o estruturalismo, a estilística, a antropologia e a sociologia, por meio do qual verifica a maneira por que os fatores extrínsecos, como aspectos biográficos, sociológicos e psicológicos, se transformam em elementos intrínsecos do texto literário, o foco de sua análise.

A ideia desta pesquisa partiu da seguinte reflexão: os estudos do autor sobre a poesia e a prosa geralmente são investigados separadamente, de modo que ainda não foi realizado um confronto entre sua recepção crítica de poemas e prosas literárias a fim de se abstrair algum fundamento mais geral. Pesquisas pertinentes sobre sua recepção crítica de obras em prosa ou em poesia, como “Antonio Candido, leitor de poesia” (2011), de Antônio Donizeti Pires, e “Romance e expectativa: Antonio Candido e o romance brasileiro antes da *Formação da literatura brasileira*” (2018), de Edu Teruki Otsuka, levaram-nos a pensar que um estudo que englobe esses dois ângulos de sua ensaística pudesse fornecer um outro olhar sobre sua obra.

Com este trabalho, pretendemos responder a duas hipóteses, cada uma levantada por mais de um literato: 1 - a hipótese de que o método crítico de Antonio Candido teria sido mais viável na análise do romance (tendo em vista um suposto pendor sociológico desse gênero justificado pela sua ligação com dados da realidade e pela sua verossimilhança interna, que pode ou não representar o contexto de concepção da obra); 2- a hipótese de que uma parte da obra de Antonio Candido fornece comprovações suficientes para ser lida como um aparato teórico, embora, ao longo de sua trajetória, ele tenha fugido dessa designação.

A primeira hipótese foi levantada por Moriconi (2002, p. 48), que afirma que para os protagonistas do concretismo, “desafiante paulista da hegemonia poética uspiana, assim como para seus êmulos diretos e indiretos”, o discurso de Candido sobre a poesia é “marcado pelo viés sociológico e pela preferência pelo romance”, motivo pelo qual “a [sua] pedagogia do poema seria um não-lugar, um grande vazio”.

A segunda é um pensamento praticamente unívoco: diversos estudiosos aludiram ao aspecto teórico da obra de Antonio Candido. A respeito do ensaio “A timidez do romance”, em que Antonio Candido estuda o advento do romance no século XVII, Barbosa (2002, p. 132-

133) afirma que as observações do crítico possuem “grande generalidade por assim dizer teórica e que, passando pela prática das análises pontuais das obras que realiza no ensaio, é retomada no final”. Ele diz que “a leitura de todo o ensaio, entretanto, aponta para um aspecto curioso: o texto transcrito funciona, na verdade, como uma espécie de gancho de um ensaio de teor histórico-literário articulado por uma vigorosa hipótese teórica que está, de certo modo encapsulada neste texto” (BARBOSA, 2002, p. 133). Em *Literatura comparada* (2015, p. 195), Nitrini afirma que Candido “teoriza num certo sentido, o modo de tratar diferentes literaturas e o problema da questão do valor”. Em *A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia e filologia* (2007, p. 176), Waizbort afirma: “será no interior dessa discussão [realismo/realidade] que Antonio Candido pautará alguns de seus mais importantes textos escritos desde então, em uma modulação muito própria [...]”. No ensaio “Movimentos de um leitor: ensaio e imaginação crítica em Antonio Candido” – presente no livro *Dentro do texto, dentro da vida: ensaios sobre Antonio Candido* (1992), organizado por D’Incao e Scarabôto –, Arrigucci Jr. afirma que a obra crítica do autor pode ser vista sob vários aspectos, como o da história literária, da militância, da erudição e também da teoria. No ensaio “A dimensão da noite”, que também compõe o livro mencionado anteriormente, Lafetá (1992, p. 210) afirma que suas “importantes sínteses históricas, chamadas pelo autor, com modéstia, de “crítica esquemática”, panoramas ‘a voo de pássaro’” na verdade são “ensaios que abriram decisivas perspectivas de análise da nossa produção cultural”. No mesmo livro, no ensaio “Os dois gumes da história” (1992, p. 131), Pedrosa afirma que o autor evita “tanto a adesão a rígidos esquemas conceituais quanto a sujeição a realidades objetivas ou subjetivas tidas como naturais e imutáveis”. Recentemente, Couto (2019, p. 11), afirma que “A personagem do romance” é “uma teoria sobre uma das categorias mais importantes da narrativa, sem a qual é praticamente impossível que se escreva um romance”.

Essas perspectivas da obra do crítico, que amparam nossa segunda hipótese, podem ser sintetizadas pela indicação de que ela integra teoria, história e crítica, seja para, por meio da análise, abstrair um esquema mental replicável, seja para, tendo como ponto de partida a especulação, examinar as peculiaridades das camadas linguístico-literárias. Candido, em certa medida, parece integrar conhecimentos advindos de diversas áreas do saber, por vezes consideradas contraditórias, ao optar pela escrita ensaística, com a qual estabelece um tipo de crítica literária que se quer livre de limitações disciplinares, circulando entre identificação de aspectos gerais da literatura e investigação de particularidades de um texto literário ou da produção de um autor/uma geração.

Compagnon (1999, p. 19), no mesmo sentido, afirma que a palavra teoria subentende uma prática, diante da qual a teoria se coloca ou a partir da qual a teoria é elaborada. No caso da obra analisada, por meio do ensaio, Candido não aplica simplesmente uma teoria, e sim parece desenvolvê-la com o desenrolar mais ou menos livre das ideias, adaptada ao texto literário, e enquanto nele se aplica. Segundo Andrade e Vicente (2020), que se baseiam em Adorno (2003, p. 25), no ensaio, “o indivíduo se revela por meio do tema que eleger para discutir e dos juízos sobre ele estabelecidos” e, por isso, esse gênero “é avesso ao dogma, ao conceito atemporal e absoluto, que exclui o indivíduo da equação”. Os autores remontam a história do ensaio, demonstrando como ele se tornou o gênero exemplar nos estudos literários, porque, aparentemente despretensioso, ele é capaz de gerar “conjecturas amplas, capazes inclusive de ultrapassar os limites do objeto”.

Tendo aquelas hipóteses em vista, interessa-nos investigar se os mesmos procedimentos analítico-interpretativos e valores sociais, históricos, estéticos etc. manifestados em seus textos de caráter mais teórico são aplicados nos seus textos analíticos.

Portanto, os objetivos gerais desta pesquisa são: a) refletir sobre as modulações dos conceitos de poesia e prosa na obra de Antonio Candido; b) buscar uma unidade entre seus apontamentos de caráter mais teórico sobre o romance e o poema, nos que possam nos ajudar a apreender sua concepção de poesia e prosa.

Como objetivos específicos, pretendemos compreender como o autor configura o seu método crítico ao proceder à análise dos poemas “Versos à boca da noite” (1945), de Carlos Drummond de Andrade, e “O pastor pianista” (1944), de Murilo Mendes, e dos romances *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, e *Caetés* (1933), de Graciliano Ramos. Para a realização da pesquisa, nos valeremos da análise dos textos histórico-teórico-conceituais “A personagem do romance” e *O estudo analítico do poema* e destes textos analíticos: 1- “Inquietudes na poesia de Drummond” [*Vários escritos*, de 1970], 2- “Pastor pianista/ pianista pastor” [*Na sala de aula*, de 1985], 3- “De cortiço a cortiço” [*O discurso e a cidade*, de 1993] e 4- “Ficção e confissão” [*Ficção e confissão*, de 1956].²

Dessa forma, esses textos generalistas são aqui considerados uma espécie de base conceitual e teórica mais geral. Nossa intenção não é saber, por exemplo, dos métodos crítico-analíticos dele em relação a nossa poesia lírica, mas partir de *O estudo analítico do poema* e “A personagem do romance”, como esteio fundamental, para confrontar as suas concepções de

² Neste parágrafo, mencionamos as datas da primeira publicação das obras em vez das edições utilizadas na pesquisa, com a intenção de situar as obras historicamente. Nas referências, as datas das primeiras publicações de alguns livros, mencionadas ao longo do corpo do texto, são indicadas após o título, entre colchetes.

prosa e poesia, apreendidas pela leitura desses dois textos de caráter mais teórico, com quatro estudos mais analíticos e interpretativos de nosso autor.

A escolha dos quatro ensaios se justifica pela necessidade de certo equilíbrio. Para cada gênero, escolhemos um texto de maior fôlego analítico, no sentido estrutural, específico, e um mais voltado para a temática ou mais geral.

A intenção, como se vê, é analisar esses quatro ensaios analíticos de sua autoria e, depois, confrontá-los tanto com os textos literários que estudam quanto com sua analítica do romance e sua analítica do poema. O termo “analítica”, aqui, se refere a um tipo de aceção ampla que se aproxima da teoria, mas que se apreende por meio da análise. Portanto, o corpus da pesquisa constitui-se, respectivamente, por dois textos teóricos, quatro analíticos e quatro literários.

Sobre a metodologia, trabalhamos com dois tipos de fonte. Enquanto a primária é a própria obra de Antonio Candido, a secundária são os textos que versam sobre o seu método e sua crítica literária. Além disso, a perspectiva adotada para a análise da obra de Antonio Candido é análoga à perspectiva adotada pelo próprio crítico em seus ensaios, tendo em vista que este é um estudo que se quer dialético. Interessa-nos, portanto, investigar sua obra em diálogo com condicionamentos prováveis, os quais podem ter origens advindas de múltiplas áreas, como literatura, antropologia, sociologia e teoria literária. Além de se basear na análise dos procedimentos aplicados pelo crítico, este estudo se realizou, em partes, com base em suposições e interpretações sobre a obra. Trata-se, como se vê, de uma tentativa de meta-análise, com forte pendor descritivo.

Analizamos os textos de Antonio Candido acompanhando, em certa medida, a ordem dos seus sumários. Ademais, enfatizamos os conceitos-chave levantados pelo crítico e o diálogo entre eles e os pensamentos de outros estudiosos da literatura.

Inevitavelmente, perpassam pela dissertação alguns juízos de valor sobre a poesia e a prosa e, ainda, sobre a obra de Antonio Candido, os quais, por vezes, acabam reproduzindo ou/e coincidindo com a visão do crítico. Entende-se como poesia e prosa, respectivamente, a escrita criativa em que núcleos de literariedade se encontram condensados (os quais devem ser desenrolados pelo leitor) e a escrita criativa em que esses núcleos se deixam desenvolver. Elas se assemelham, pois ambas podem ser altamente poéticas e, cada uma a seu modo, explorar o grau máximo de intensidade e excelência.

Como se vê, neste estudo, toma-se o romance e o poema como prosa e poesia. Uma justificativa para tal é o fato de eles serem os gêneros mais estudados pelo crítico ao longo de

sua produção. Acredita-se que, metonimicamente, eles funcionam como uma representação do nexo poesia/prosa.

A pesquisa, qualitativa e bibliográfica, foi desenvolvida em três etapas, que correspondem aos três capítulos da dissertação: “A questão do método”, “Generalidades” e “Particularidades”.

No primeiro capítulo, denominado “A questão do método”, tratamos sobre o método nos estudos literários e na obra do crítico literário. Ele se chama assim porque não pretende definir o método crítico do autor, mas fazer apontamentos sobre sua configuração sob diversas perspectivas. No primeiro tópico, buscamos um conceito de método e sua aplicação na crítica literária brasileira. No segundo, investigamos o método crítico de Antonio Candido e aquelas que julgamos serem suas principais técnicas para a abordagem literária: a análise imanente, a comparação e a modulação ou verificação da redução estrutural.

No segundo capítulo, denominado “Generalidades”, tratamos sobre o seu conceito de literatura e o modo como a prosa e a poesia (o romance e a lírica) são concebidas por Antonio Candido. O título desse capítulo sugere que, nessa parte do texto, serão analisadas acepções teóricas que pressupõem a prática e decorrem da crítica literária. No primeiro tópico, investigamos o ensaio “O direito à literatura”. No segundo, tentamos captar sua concepção de poesia pelo exame do livro *O estudo analítico do poema*. No terceiro, tentamos apreender sua concepção de romance por meio da análise do ensaio “A personagem do romance”.

No terceiro capítulo, denominado “Particularidades”, estudamos, respectivamente, os ensaios sobre os dois poemas e os ensaios sobre os dois romances. A palavra “ensaios” alude tanto ao gênero textual quanto à noção de experimentação: nas quatro análises literárias estudadas nessa parte do trabalho, é possível perceber um teor experimental de um leitor que aplica um método dialético e parte de concepções bem claras de romance e poema. Esse capítulo é o mais descritivo da dissertação, tendo em vista que serve para apreensão dos procedimentos crítico-interpretativos utilizados por Antonio Candido nos ensaios “Inquietudes na poesia de Drummond”, “Pastor pianista/ pianista pastor”, “De cortiço a cortiço” e “Ficção e confissão”.

1 A QUESTÃO DO MÉTODO

Para tratarmos sobre o método crítico de Antonio Candido, e com a intenção de aprofundar histórica e teoricamente este estudo, supomos ser produtivo, antes, termos em vista questões que envolvem o tema, as quais parecem ter sido o principal assunto das discussões literárias no século passado e continuam ainda hoje ocupando um espaço privilegiado em trabalhos que se enquadram no campo dos estudos literários. Estamos falando sobre a definição de método científico, sua aplicabilidade nos estudos literários e seu papel fundamental na consolidação científica desses estudos no Brasil.

Segundo Szczepanik (2017, p. 223), “a investigação sobre o método científico faz parte da agenda dos filósofos profissionais há várias décadas e ainda hoje é objeto de discussão entre os especialistas da área”. Para ele, entende-se que o uso do método científico é um critério para a definição do que pode ser considerado ou não como ciência, no entanto, até os dias atuais, discute-se sobre sua natureza. Szczepanik indica, em seu artigo, que Gauch (2003, p. 15) acredita na existência de princípios gerais do método científico: indução, dedução, probabilidade, parcimônia, experimentação, pressuposição, etc. Para o pesquisador americano, esses fatores definiriam “ciência”, e cada ramo científico teria sua particularidade observável por meio da utilização de técnicas próprias.

Definir “método científico” se tornou uma tarefa importante a partir do período correspondente à Revolução Científica, momento em que o próprio conceito de ciência ocupou o centro da discussão dos intelectuais. A utilização de um método que explicasse fenômenos da realidade por meio da experiência fortaleceu uma mentalidade “cientificista”, que observava os objetos de estudo de modo semelhante: objetivo, racional e controlado. Dela advém uma concepção mecânica do universo, reforçada pela industrialização que se alastrava rápida e principalmente pela Inglaterra e França no século XVIII.

Formava-se, assim, uma visão de mundo baseada na onipotência da quantificação, na insistência de só reconhecer aquilo que pudesse ser medido ou descrito por leis constantes e acessíveis ao intelecto. (DURÃO, 2016, p. 79) Descobertas de Galileu Galilei, René Descartes e Isaac Newton marcaram essa fase, que se entende atualmente como o surgimento da Ciência Moderna. Nesse contexto, foi concebido o projeto cartesiano (pode ser encontrado no importante *Discurso do método* [1637]), que se baseia em três teses: 1) existe um método científico universal, 2) sua aplicação garante o caráter científico a um trabalho e 3) se não fosse elaborada em torno de um método, a ciência não seria um empreendimento cognitivo racional (SZCEZEPANIK, 2017 p. 223).

Pode-se dizer que a Revolução Científica do século XVII não promoveu apenas uma mudança na forma como vemos e compreendemos o mundo, mas instituiu também um modo muito singular de se fazer ciência. Através da introdução e, posteriormente, da consolidação do método experimental a ciência obteve autonomia, instituiu um modelo de racionalidade, zelou pela objetividade e julgou-se “capaz de controlar a natureza”. Assim, não seria exagero dizer que o método conseguiu aglutinar as grandes “virtudes da ciência”, fornecendo os alicerces para as mesmas, pois noções como controle, objetividade, racionalidade, autonomia e universalidade encontram-se diretamente ligadas à concepção de método científico. Gestou-se aí uma imagem de ciência como uma atividade metódica que permaneceu praticamente irretocável até a segunda metade do século XX. (SZCEZEPANIK, 2017 p. 223).

Um método seria capaz de explicar todo e qualquer tipo de objeto? Afinal, ao instituir apenas um como “o método científico”, pressupõe-se que o objeto deve se adaptar a ele, e não o contrário. Como afirma Szczezanik, essa foi uma reflexão comum no século XX, marcado por uma profusão de métodos científicos, que pode ser justificada pela tomada de consciência de que a quantidade de métodos deveria corresponder, mais ou menos, à variedade de ciências e abordagens possíveis de um mesmo objeto de estudo. Entendia-se que racionalidade se manifesta em qualquer empreendimento cognitivo baseado na razão, em detrimento da noção de que é uma fórmula ou um modelo a ser seguido.

De acordo com Souza (2016, p. 61), método é um conceito filosófico observável por vários sentidos, pois, grosso modo, significa “um caminho para um fim”. Para o autor, esse conceito geralmente é compreendido de quatro maneiras: “conjunto dos princípios orientadores de uma pesquisa científica”, “certa perspectiva ou centro de interesse a partir do qual se investiga cientificamente determinada região da realidade”, “conjunto de condições materiais, recursos instrumentais e procedimentos técnicos para a execução de um estudo científico” e “redução de uma teoria à sua aplicação a casos particulares”.

É didático pensar que a noção de método se divide em dois grandes tipos: a monista, segundo a qual o método científico é apenas um para qualquer disciplina, e a pluralista, sob a ótica da qual o método varia de acordo com a especificidade da perspectiva ou centro de interesse cognitivo (SOUZA, 2016, p. 62). Para o autor, independentemente da definição que se julgar mais precisa, a concepção metodológica mais compatível aos estudos literários é a pluralista, tendo em vista que ela possibilita uma inter-relação entre objeto, disciplina e método (de modo que este seja adequado às especificidades daquele e não dela). Grosso modo, método não é uma forma universal de extrair resultados: na verdade, corresponde a uma maneira

possível pela qual pode se observar, analisar, descrever, prever e experimentar um dado particular.

1.1 Nos estudos literários

Rallo (2005, p. 12) concorda com Compagnon, que, n' *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (1999), afirma que fazer crítica literária é escolher um ponto de vista. Para a autora de *Métodos de crítica literária* (2005), os resultados de um estudo variam conforme o que e como se procura. Essa ideia cabe tanto a seu trabalho, cuja realização pressupõe a seleção de textos que representassem certas correntes críticas para análise, quanto para o ato crítico como um todo, que, para ambos, acontece a partir da escolha, consciente ou inconsciente, de um método. Considerando a obra literária um mundo com inúmeras possibilidades de abertura, entende-se método como uma lâmpada na escuridão, que ilumina uma dessas possibilidades e, inevitavelmente, mantém as demais obscuras. Rallo cita um trecho do texto de Compagnon que parece interessante para o raciocínio deste tópico:

A teoria da literatura é uma lição de relativismo, não de pluralismo: em outras palavras, várias respostas são possíveis, mas não compossíveis; são aceitáveis, mas não compatíveis; em vez de se somarem numa visão total e mais completa, elas se excluem mutuamente, pois não chamam de literatura e não qualificam de literária a mesma coisa; elas não consideram diferentes aspectos do mesmo objeto, mas sim diferentes objetos. (COMPAGNON apud RALLO, 2005, p. 14).

Para a mesma autora, que afirma ser influenciada pelas ideias de Jean Molino e Umberto Eco, a crítica literária é construída em torno das noções de autor, leitor e texto, as quais são consideradas universais e atemporais. Se baseando em Gardin, afirma que ela fica no caminho entre “as regras do raciocínio científico” e “as formas mais livres da argumentação do discurso leigo”. Os construtos críticos seriam, pois,

construtos simbólicos em que os objetos de estudo [...] são descritos por meio de sistemas de representação que se distinguem de maneira mais ou menos visível da linguagem natural, para serem depois interpretados, explicados e comentados por meio de uma sequência de operações que interligam essas representações às hipóteses ou teorias formuladas a seu respeito. (GARDIN, apud RALLO, 2005, p 18).

Para Rallo (2005, p. 19), há duas questões, importantes e extremas, em torno da crítica literária: o fato de o texto literário poder ser abordado de diversas maneiras significa que todas sejam consideradas crítica literária, em nome de uma liberdade de leitura? Cabe ao leitor esgotar os sentidos do texto literário? A autora nega duplamente, tendo em vista que, para ela, “não há ciência possível do texto”, que é “tão completo e heterogêneo e está tão ligado à representação do mundo que não pode ser explicado globalmente” (RALLO, 2005, p. 19) – notavelmente, sua noção de ciência é monista. Portanto, entende-se crítica literária como uma mistura de subjetividade e objetividade, pois é caracterizada como um tipo de leitura semi-livre (mais subjetiva) que parte de uma teoria ou uma hipótese (mais objetiva). A palavra “semi-livre”, nesse caso, se refere a Eco (1992), para quem o uso livre de um texto não é analisável racionalmente – porque a leitura livre pressupõe a moldagem do texto para atender a certos objetivos –, embora a interpretação livre de uma obra aberta seja.

[...] os textos, no que nos diz respeito, são, pois, descritos a partir de todo um **sistema de pressupostos**, implícitos na maioria das vezes, mas que se revelam no vocabulário empregado e numa **conduta metodológica** que vincula os pressupostos e representações a hipóteses. Portanto, para compreender a crítica literária deste ou daquele autor, parece importante depreender os princípios nos quais ele se apoia e a base de dados de sua análise, para depois explicitar sua lógica e sua argumentação, a fim de julgar a validade da conclusão à qual chega esse comentário. Para escolher entre diversas críticas, compará-las, avaliá-las – pois o objetivo delas, quase sempre claramente expresso, é ajudar-nos a entender não só as significações dos textos, mas também do humano –, é preciso indagar sobre seus fundamentos e suas limitações. (RALLO, 2005 p. 19, grifo nosso).

A crítica literária deve ser observada a partir da análise do sistema de pressupostos segundo a qual foi concebida, que refletem o contexto conatural de produção, e também da verificação das condutas metodológicas tomadas pelo crítico. Esses pressupostos não devem ser considerados verdades absolutas, mas princípios gerais e norteadores dessa atividade. As diversas condutas críticas geralmente se complementam, embora possam ser divididas em dois grandes tipos: a “extrínseca” – que trata o texto literário enfatizando algo que se encontra fora dos domínios linguísticos – e a “intrínseca” – que tem como objeto de estudo o próprio texto. Como aponta Souza (2016, p.64), essa distinção foi proposta inicialmente por Wellek e Warren no livro *Teoria da Literatura*, de 1949, considerado “o tratado fundador” da referida disciplina,

que teria sido a mais típica dos estudos literários no século XX e teria sido concebida sob o signo do debate metodológico.

1.1.1 Crítica extrínseca

Considera-se crítica extrínseca toda vertente que se desenrola em torno de uma questão extratextual: é o caso da crítica sociológica, biográfica, psicanalítica, *queer*, feminista, e também da ecocrítica e dos estudos culturais. Embora nos últimos anos tenha se fortificado, é geralmente mencionada na história dos estudos literários como um modo primitivo de crítica – talvez porque a perspectiva geralmente adotada para se pensar sobre o assunto é a dos estudiosos da crítica intrínseca, que, como afirmamos no final do último tópico, teve uma grande influência na formação da Teoria da Literatura. O argumento para considerá-la, de certa maneira, inferior à intrínseca se baseia na ideia de que não trata diretamente do tecido textual – ideia que se mostra inconsistente se pensarmos que o texto literário não se trata apenas de agrupamento de palavras. De toda forma, essa distinção de valores não é abordada de maneira direta pelos intelectuais, mas pode ser observada pela organização de seus textos, que, geralmente, apresentam a crítica extrínseca apenas como um impulso para o surgimento da intrínseca.

Mas os dois tipos de métodos sempre estiveram atrelados ou intercalados ao longo do desenvolvimento dos estudos literários. Por exemplo, a poética aristotélica une preceitos que posteriormente estariam presentes na crítica intrínseca e na extrínseca, além de antecipar questões como validação do público e gêneros literários (*vide* o primeiro parágrafo da *Poética*). Seu valor, considerando diversos fatores, como duração e alcance do efeito dos ensinamentos, chega a ultrapassar o de obras contemporâneas, que apresentam pensamentos atrelados a uma dada época e acabam “vencendo”.

No Brasil, pode-se dizer que os estudos literários se iniciaram com a crítica extrínseca, porque a valorização das belas letras, que representavam a razão, a ocidentalização que faltava no país, constituiu o projeto de formação nacional. A princípio, a crítica foi produzida por estrangeiros que retratavam nossa literatura, comparando-a ao povo; em seguida, originalmente brasileira, reproduzia a já mencionada mentalidade cientificista. O maior representante dessa mentalidade nos estudos literários foi Silvio Romero. Seu livro *História da literatura brasileira* (1888), com forte pendor patriota, concebe literatura como um conjunto de textos, dotados ou não de literariedade, capaz de servir como documento histórico acerca da pátria então em construção e formar o que ele chama de inteligência nacional.

Com a intenção de determinar o caráter da nação e do brasileiro, Romero recorre à biologia darwiniana para afirmar que os escritores brasileiros precisam passar por um processo de evolução intelectual para construir sua história. Além de considerar a literatura como fatos históricos, ela animaliza o brasileiro ao estudá-lo a partir de conceitos como transmissão e raça – palavra utilizada mais de 75 vezes em seu livro. Para ele, “A poderosa lei da concorrência vital por meio da seleção natural, a saber, da adaptação e da hereditariedade, é aplicável às literaturas, e à crítica incumbe comprová-la pela análise dos fatos” (ROMERO, 1888, p. 2-4).

Silvio Romero pensa a criação literária como reação ao meio, do qual o homem também seria um produto. Sua definição de brasileiro se centra no colonizador como um salvador-descobridor do país que, em contato com os seres e o solo nativos, ambos tidos como meio, deu origem ao mestiço – para ele, uma espécie de estrangeiro desintegrado, que, se não pode acompanhar o ritmo das raças caucasianas nem o ritmo cultural europeu, precisa produzir uma literatura igualmente mestiça para que o país alcance o patamar de nação e resolva o que chama de “pobreza nacional”. Dessa maneira, Romero desmerece o trabalho poético, sugerindo que ele só deva existir em prol da formação nacional e percebendo o objeto literário como reflexo-fato social. Se levássemos ao limite do termo, podemos afirmar que ele chegou a desmerecer escritores como Gonçalves Dias e Machado de Assis por questões raciais e sociais³.

1.1.2 Crítica intrínseca

É fato que se, por um lado, aquela mentalidade cientificista, que insistia em validar apenas fatos comprováveis, parecia inovadora por ter a intenção de tornar os estudos literários mais objetivos e comprometidos com o que se chamava de “verdade”, por outro, tendo como molde as ciências naturais e exatas, desconsiderava o caráter plural da literatura, colocando o objeto literário em segundo plano e enfatizando os dados concretos externos ao texto. Muitos estudiosos afirmam que a crítica literária propriamente dita surgiu após a superação dessa

³ O trabalho de Silvio Romero é estudado de forma mais detalhada nos seguintes textos, cuja leitura é sugerida: COSTA FILHO, Cícero João da. **No limiar das raças: Sílvio Romero (1870-1914)**. 2013. Tese (Doutorado em História – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. SCHNEIDER, Alberto Luiz. Machado de Assis e Silvio Romero: escravismo, “raça” e cientificismo em tempos de campanha abolicionista (década de 1880). *Almanack* [online]. 2018, n. 18, pp. 451-488. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2236-463320181810>.

tendência, com o surgimento de correntes críticas que pretendiam estudar o texto literário como um universo imaginário completo e autônomo.

Cerca de três décadas após a publicação de *História da literatura brasileira*, um movimento que visava ao estudo imanente do texto literário indica um novo rumo para os estudos literários, tendo como elemento-chave os dados concretos fornecidos pela literatura, isto é, suas especificidades linguísticas.

A primeira metade do século XX assistiu ao advento das seguintes correntes críticas: a estilística – a qual, em contraposição à justificação da obra pela biografia e por juízos de valor, se baseia no exame de padrões de escrita que dariam existência ao estilo de um autor –, o formalismo russo – que, grosso modo, compreende o texto literário como resultado não da sociedade, mas do procedimento estético cuja singularidade é capaz de gerar o efeito de estranhamento no receptor –, a nova crítica – que difundiu o termo “leitura cerrada” ao sugerir que a análise literária deveria se focar no próprio texto e não em elementos externos a ele –, e o estruturalismo – que compreende o texto como uma estrutura autônoma composta por componentes que se inter-relacionam como em um sistema.

Assim, a crítica literária ocidental saía do âmbito determinista e impressionista para investir na descrição das obras num movimento progressivo pela autonomia do objeto literário e conseqüente desprezo pelos elementos extraliterários e pela interpretação subjetiva das obras. Esse momento, que sintetizamos simploriamente acima, é decisivo para o estudo da literatura como ciência, pois a nova abordagem propõe o exame do texto literário pelos seus próprios componentes e não por fenômenos de origem externa e por vezes subjetiva supostamente refletidos naqueles.

A segmentação dos estudos literários resulta dos debates metodológicos iniciados pela crítica intrínseca. Na perspectiva brasileira, a intrínseca chegava ao país como novidade via leituras de textos estrangeiros e a extrínseca era praticada pela crítica nacional sem muita consciência: os textos eram tratados subjetiva e impressivamente e, em muitos casos, se baseavam em um pseudocientificismo, que tendia à coisificação do homem e ao determinismo.

1.1.3 Crítica dialética

A crítica literária denominada “dialética” surge como tentativa de resolução de extremismos nos estudos literários. Não existe como um movimento ou uma corrente crítica organizada, da qual diversos intelectuais participam, assim como o Formalismo Russo, o Estruturalismo e a Nova Crítica. Existe, em verdade, como um caminho geralmente adotado

pelo crítico e pelo analista do século XX em diante, que parece ter sido um momento de tomada de consciência da própria natureza dialética da literatura. A adequação metodológica se tornava mais viável do que a aplicação de um método fixo ou “duro”, que geralmente é incapaz de dar conta de uma análise o mais íntegra possível do texto literário por conta de seu aspecto naturalmente irregular e contraditório.

A profusão metodológica no início do século XX, por um lado, abriu uma gama de possibilidades para o crítico literário, por outro, resultara em uma polarização baseada nas discrepâncias entre a crítica intrínseca e a crítica extrínseca. Com a tomada de consciência mencionada, em vez dessas discrepâncias, as semelhanças entre elas começaram a ser enfatizadas, de modo que métodos de correntes antes consideradas divergentes passaram a ser aproximados em uma mesma análise.

A modificação da crítica literária seguiu a modificação da noção de literatura. A aproximação metodológica – às vezes, mais ou menos consciente – é um procedimento usual na crítica literária desde que a literatura passou a ser vista não apenas como um texto escrito, mas como um conjunto dele com seu contexto e todos os aspectos que o circundam.

Bastos (2011) afirma que o princípio metodológico dessa crítica não é a utilização de um método exterior e prévio ao texto, mas o ato de ter o texto como ponto de partida para delineamento da abordagem: “[...] o método dialético consiste em levar à compreensão da obra na medida mesma em que ela revelará o que não é ela ou o que nela é o seu outro - a sociedade. Por força desse ritmo, a obra é já, por si mesma, dialética.” (BASTOS, 2011, p. 123)

Dizer que devemos partir da obra não significa, pois, tomar a obra como algo fechado em si mesmo, autotético, onde se ergueria (ou afundaria) a casa-prisão da linguagem. Em vez de autotética, consideramos a obra autônoma, e isto porque ela se afasta do mundo. Nesse movimento, constrói-se a primeira contradição dialética: a tendência de um polo a caminhar em direção a seu oposto. Obra literária e sociedade são polos opostos. Negligenciar essa tensão significará perder de vista o ser da obra e sua relevância.

Ao mesmo tempo, afastamo-nos da sociologia da literatura, uma vez que seguir o método sociológico significaria ver o que não é a obra – a sociedade – como um conjunto de condições prévias e externas à obra. Para a dialética, a sociedade só tem valor estético-literário quando internalizada na obra, na sua organização textual. (BASTOS, 2011, p.123).

Para ele, o momento da crítica é um momento de crise. Segundo Barbosa (apud BASTOS, 2011, p. 125), crise e crítica, além de terem uma etimologia parecida, participam de um processo maior de reflexão sobre as relações humanas e sobre a relação entre o homem e a realidade. Nesse sentido, de certa maneira, a crise surgiria de um raciocínio crítico sobre uma

ou outra maneira de relacionamento com o mundo e, ainda, se manifestaria como uma condição da própria literatura, que é afetada por esse relacionamento.

[...] a existência mesma da literatura é um momento de crise. Diferentemente do mito das sociedades não modernas (em que não havia divisão do saber), que não necessitava de legitimação, a literatura precisa, a cada nova obra, a cada nova linha, legitimar-se. Daí a presença, em cada obra literária, de uma dimensão, digamos, autocrítica.

Desde que existe, nas sociedades modernas, a literatura questiona a divisão de saber entre ciência (como conhecimento verdadeiro) e ficção (como não verdade ou fingimento, ou ainda, mentira). Assim, em cada linha de qualquer obra literária, podemos ver, internalizado na voz narrativa ou lírica e em todos os elementos da organização textual, o que chamamos autoquestionamento literário. Ao mesmo tempo em que narra uma história (fictícia) ou canta as dores (fingidas) de um ser (também fictício), a voz nos introduz num mundo de ficção, que é o mundo da obra.

A literatura questiona a si própria na medida em que questiona seu lugar na divisão dos saberes e na vida social como um todo. Como tal, podemos dizer que a literatura é, por si mesma, crítica. (BASTOS, 2011, p. 126).

Esse trecho acrescenta que a literatura é autocrítica, porque, sendo também um momento de crise, ou seja, de problema e falta, se legitima a cada nova obra, assim como cada parte legitima uma obra específica. Em outras palavras, há em todo texto literário uma voz implícita que questiona a sua relação com outros saberes e a sociedade, como se a cada novo texto que surgisse fizesse com que a literatura se repensasse. Essa perspectiva sugere que ela se caracteriza por assumir uma posição fronteira, segundo a qual parece ser possível observar a si própria e a sua relação com a realidade panoramicamente.

Sempre que nos acercamos de uma obra literária, ativamos "teorias", primeiro, caracterizando a obra com base em critérios ou códigos que compõem o sistema de gêneros literários; segundo, vislumbrando o horizonte histórico da obra (porque ela trará sempre em si as marcas do seu tempo); terceiro, avaliando de acordo com padrões de valor que herdamos ou construímos. Mesmo o prazer (ou desprazer) de ler não se dará sem base "teórica". Assim, alguma "teoria" estará sempre implicada na leitura, ainda que não tenhamos consciência clara disso. Essa teoria que todos trazemos como que em estado de inércia, que se aceita pacificamente, que não se questiona, enfim, vem aqui posta entre aspas graças à sua forma pretensamente natural.

Na verdade, não é natural, é cultural e socialmente herdada. Colocamo-nos frente a uma obra da mesma maneira que nos posicionamos frente ao mundo: lemos a obra e o mundo a partir de valores. Não há como descartá-los. E caberá trazê-los à tona para avaliar a própria avaliação, criticá-la, questioná-la sempre. (BASTOS, 2011, p. 125).

Por isso, o trabalho da crítica literária é tornar contemporâneo o momento da crise, que é o momento da obra (o que chamamos de contexto conatural de produção). A dialética é

necessária para que se perceba o momento da crise, que se manifesta tanto na literatura quanto na sociedade. A tarefa do crítico é, portanto, evitar que a crise caia no esquecimento, já que sem a consciência dela (isto é, a prática da dialética), tanto a obra quanto a sociedade são ininteligíveis (BASTOS, 2011, p. 125). O ato crítico, assim como a atividade literária, pressupõe a indicação consciente ou inconsciente de valores socialmente adquiridos. Para o autor, a inevitabilidade dessa indicação não é um problema, afinal, dessa forma,

Escapamos assim de duas formas redutoras de leitura: da leitura formalista, que reduz a obra a um sistema fechado em si mesmo; e da leitura sociológica, que reduz a obra a uma expressão de condições histórico-sociais tomadas como externas à obra. Se a literatura é, por si mesma, um momento de crise, tal momento é, ao mesmo tempo, literário e social. (BASTOS, 2011, p. 125).

Alguns estudiosos estrangeiros que se destacam por tratarem da crítica literária dialética são Roman Jakobson e Northrop Frye. O primeiro, embora tenha se popularizado por participar da corrente formalista, escreve, em sua maturidade intelectual, o ensaio “O dominante”, em que reflete sobre a validade da abordagem e atualiza a situação do Formalismo Russo.

[...] a definição de uma obra de arte em comparação com outros conjuntos de valores culturais se altera substancialmente tão logo o conceito do dominante se torna nosso ponto de partida. Por exemplo, a relação entre um texto poético e outras mensagens verbais adquire uma determinação mais exata. Equacionar um trabalho poético com uma função estética ou, mais precisamente, com uma função poética, conquanto lidamos com material verbal, é característico daquelas épocas que proclamam a arte autossuficiente, a arte pura, *l’art pour l’art*. (JAKOBSON, 2014, p. 5, grifo do autor).

Jakobson parece, nesta palestra, se redimir a respeito da sua antiga concepção de literatura. Embora, segundo ele, textos vinculados à escola formalista houvessem demonstrado aspectos que fugiam da equação “arte pela arte”, afirma que ela de fato é errônea. Antes, se imaginava que ela correspondia, basicamente, a um texto cuja função é a poética, isto é, um texto dotado de literariedade (uma espécie de “essência poética”), como se ela surgisse magicamente a partir da seleção e combinação das palavras, sem quaisquer condicionamentos exteriores. Finaliza afirmando que a função do texto poético, na verdade, está intimamente ligada a campos de saber e à “didática social”.

O segundo crítico demonstra que sua concepção de crítica literária é dialética. Na introdução do livro *A anatomia da crítica* (1973), sugere a impossibilidade de elucidar integralmente a anatomia da crítica literária, porque ela é, de certa maneira, subjetiva, educada. Sua abordagem se baseia na ação livre da mente, o que entendemos como intuição, e ele, como

“educação liberal, cultura, ou estudo das humanidades” (FRYE, 1973, p. 11). Para ele, crítica é uma espécie de arte, baseada na prática da erudição e na liberdade de reflexão, e não na censura.

A presunção alternativa é a de que os eruditos e os críticos públicos se ligam claramente por meio de uma forma intermédia de crítica, uma Teoria da Literatura coerente e ampla, organizada com lógica e ciência, um tanto da qual o estudioso aprende inconscientemente ao adiantar-se, mas cujos princípios fundamentais ainda nos são desconhecidos. O desenvolvimento de tal crítica preencheria o elemento sistemático e progressivo da pesquisa, ao incorporá-lo a obra numa estrutura unificada do conhecimento, como as outras ciências fazem. Ao mesmo tempo firmaria uma autoridade dentro da crítica, para o crítico público e para o homem de gosto. (FRYE, 1973, p.19).

Frye acredita que, para a visão mecanicista que se opõe aos gostos (a ideia de que ela naturalmente reflete um povo criador e sua vivência), a literatura é um mistério. Para ele, a crítica literária só se realiza de fato com a abolição da censura de dados de origem subjetiva ou percebidos durante a leitura, sejam eles sociológicos, psicológicos, antropológicos ou biográficos, que podem ser importantes para a análise e o julgamento literários. Utilizando palavras de Frye, tanto a técnica que considera “a arte pela arte” quanto a técnica do exagero dos valores literários “da atitude crítica proveniente de fora” empobrecem a crítica literária. A primeira trabalha na censura – e, para Frye, uma das funções da crítica é falar, enquanto as artes são mudas (FRYE, 1983, p. 11) – e a segunda atua como um filtro para a visão do texto, gerando uma leitura guiada a certos resultados.

O passo seguinte é compreender que a crítica tem uma grande variedade de vizinhos, e que o crítico deve travar relações com eles em qualquer sentido que preserve sua própria independência. Pode querer saber algo das ciências naturais, mas não precisa perder tempo imitando seus métodos. [...] O crítico, da mesma forma, não tem compromisso com os valores sociológicos, pois as condições sociais favoráveis à produção da grande arte não são necessariamente aquelas que as ciências sociais têm em mira. O crítico pode precisar saber alguma coisa de religião, mas, segundo os critérios teológicos, um poema religioso ortodoxo exprimirá seu teor mais satisfatoriamente do que um herético: isso não tem sentido em crítica, e nada há a ser ganho com a confusão de critérios das duas áreas. (FRYE, 1973, p. 26).

Consideremos que o termo “dialética” é utilizado com frequência na Filosofia: intelectuais como Platão, Aristóteles, Heidegger e Marx desenvolveram acepções dessa palavra. Resta-nos entender como Antonio Candido, que denomina seu método crítico como dialético, desenvolve a dialética na sua abordagem literária.

1.2 Na obra de Antonio Candido

No Brasil, a década de 1940 marca o advento de uma geração de críticos intencionados em tornar científica a área dos estudos literários e a debater questões metodológicas – processo que Durão (2016, p. 93) chama de tecnologização da crítica. Entre os estudiosos desse grupo, destaca-se Antonio Candido, que, sem ignorar os estudos literários já realizados no país, trava contato com as ideias renovadoras das correntes críticas recém surgidas, tensão que atuaria na configuração de seu método analítico, que, posteriormente, ele mesmo chamaria de “dialético” e cujo embrião pode ser observado em seu livro de estreia, *Brigada ligeira*, de 1945.

Essa tensão que permeava o campo dos estudos literários parece ter impulsionado Antonio Candido a elaborar um método que integrasse tanto aspectos da crítica até então produzida no país quanto da crítica imanente. Para Antonio Candido, o papel da crítica literária é analisar a intimidade das obras, interessando, por isso, averiguar de que maneira fatores extrínsecos, sejam eles de origem psicológica, antropológica, social, histórica ou biográfica, atuam na organização interna de maneira a constituir uma estrutura peculiar (CANDIDO, 2019, p. 140).

Ele propõe um estudo centrípeto, isto é, um estudo que tem como ponto de chegada o texto literário e, de partida, os dados que possam tê-lo condicionado. Esse movimento de fora para dentro é, para ele, característica de uma análise literária integral. Embora acredite que o estudo do texto em si seja o núcleo da crítica literária, o autor acredita que o seu valor ultrapassa os limites linguísticos por meio da própria estética, que, se construída de maneira singular, pode ser capaz de criar e manifestar uma carga de humanidade tão grande quanto a própria realidade.

Para Arantes (2021, p. 12), o crítico se insere em uma geração de intelectuais e escritores que optaram por um entrelugar em vez do extremismo, “a cifra da dialética da cultura brasileira”, e sua obra se baseia em pressupostos antitéticos. Arantes afirma que “dialética” é uma palavra geralmente pouco compreendida, mas que, no caso de Antonio Candido, o termo, muito bem utilizado e explicado, é um modo de tratar o fato literário e também um sentimento.

1.2.1 Estrutura e função

Estrutura e função é um dos pares antitéticos mais importantes para se compreender o pensamento crítico de Antonio Candido. No ensaio “A literatura e a formação do homem” (2012), o crítico, partindo do pressuposto de que a literatura exprime o homem e ao mesmo tempo auxilia na sua formação humana, mostra que a noção de função está ligada tanto à

historicidade, pois sugere a adequação a uma finalidade num dado período e local, quanto à ideia de valor – em relação a outras obras, ao leitor e ao público.

Este conceito social de função não está muito em voga, pois as correntes mais modernas se preocupam sobretudo com o de estrutura, cujo conhecimento seria, teoricamente, optativo em relação a ele, se aplicarmos o raciocínio feito com referência à história. Em face desta os estruturalistas optam, porque acham que é possível conhecer a história ou a estrutura, mas não a história e a estrutura. Os dois enfoques seriam mutuamente exclusivos. Que incompatibilidade metodológica poderia existir entre o estudo da estrutura e o da função social? O primeiro pode ser comparativamente mais estático do que o segundo, que evocaria certas noções em cadeia, de cunho mais dinâmico, como: atuação, processo, sucessão, história. Evocaria a ideia de pertinência e de adequação à finalidade; e daí bastaria um passo para chegar à ideia de valor, posta entre parênteses pelas tendências estruturalistas. Mais ainda: a ideia de função provoca não apenas uma certa inclinação para o lado do valor, mas para o lado da pessoa; no caso, o escritor (que produz a obra) e o leitor, coletivamente o público (que recebe o seu impacto). De fato, quando falamos em função no domínio da literatura, pensamos imediatamente (1) em função da literatura como um todo; (2) em função de uma determinada obra; (3) em função do autor, — tudo referido aos receptores. (CANDIDO, 2012, p. 1).

O pensamento de Candido parece se aproximar com o de Frye, que tratava de uma “forma intermédia de crítica” entre ciência e recepção do público. No caso de Candido, a integração se dá entre a aplicação dos aprendizados da crítica estruturalista e a noção de valor, que só é alcançado por meio deles.

O enfoque estrutural (inclusive sob a modalidade mais recente, conhecida como estruturalismo) é responsável pelo maior avanço que os estudos literários conheceram em nosso tempo. Mas vai ficando cada dia mais claro que uma visão íntegra da literatura chegará a conciliar num todo explicativo coerente a noção de estrutura e a de função, que aliás andaram curiosamente misturadas e mesmo semanticamente confundidas em certos momentos da Antropologia inglesa dos anos de 1930 e 1940.

[...] E nós sabemos que a Antropologia é, com a Linguística, uma das grandes fontes do estruturalismo contemporâneo. (CANDIDO, 2012, p. 2).

Ele parece considerar a existência de dois tipos de estruturalismo: o Estruturalismo como corrente crítica, que, fixo às estruturas supostamente invariáveis, tende a simplificar o texto a correspondências binárias e o “enfoque estrutural”, que representa um avanço nos estudos literários por propor uma investigação mais consciente, que analisa o jogo multilateral entre as partes e o todo do texto. Talvez, a origem desse par antitético formado pelo crítico advenha do fato de que, na década de 1970, quando o ensaio foi escrito, o método proposto pelo

Estruturalismo era replicado de maneira mais ou menos entendida. O crítico percebia que para estudar uma estrutura literária não era necessário seguir a corrente estruturalista.

O crítico afirma que o Estruturalismo é uma mistura da Antropologia inglesa das décadas de 1930 e 1940 com a Linguística. A antropologia da qual fala se baseia na tradução cultural, conceito que Lévi-Strauss utiliza para se referir ao modo como a estrutura mental comum a toda a humanidade transformaria experiências em manifestações simbólico-artísticas. A linguística, disciplina que adveio dos estudos de Saussure, propõe um modelo de análise partitivo, considerando a forma pela qual os componentes se estruturam como sistema.

Sua concepção de crítica literária pressupõe a união do enfoque estrutural e o funcional, que corresponderiam a dois de três movimentos básicos envolvidos no ato crítico: a análise propriamente dita, que deixa em suspenso os problemas relacionados ao autor, ao valor e à função social e psíquica para reforçar o caráter científico da pesquisa; e a crítica, que se importa justamente com esses problemas postos de lado durante a análise: a valoração, elaborada a partir de uma visão funcionalista. Um último momento seria a síntese de ambos os movimentos: a verificação da literatura como “força humanizadora”. Ou seja, a estrutura adquire sentido quando compreendemos sua gênese e sua destinação, o que impossibilita pensar literatura apartada da ideia de humanidade.⁴

Uma característica do enfoque estrutural é não apenas concentrar-se na obra tomada em si mesma, mas relacioná-la a um modelo virtual abstrato, que seria a última instância heurística. Isso provém do desejo de chegar a um conhecimento de tipo científico, que supera o conhecimento demasiado contingente da obra singular em proveito de tais modelos genéricos, a que ela se subordina e de que é uma manifestação particular; e que portanto a explicam. Eles não seriam a-históricos, mas talvez trans-históricos, porque possuem generalidade e permanência muito maiores, em relação às manifestações particulares, (obras) que passam para segundo plano como capacidade explicativa. Através da mudança das manifestações particulares, eles permanecem, como sistemas básicos e como princípios de organização, escapando até certo ponto à história, na medida em que são modelos; mas integrando-se nela, quando vistos em suas manifestações particulares. (CANDIDO, 2012, p. 81).

⁴ Candido definira o ato crítico em um dos prefácios de *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (1959). A intuição seria o ponto de partida de qualquer análise, tendo em vista que as experiências advindas de origem subjetiva, como outras leituras literárias e a concepção de vida e literatura, influiriam, de certa maneira, na designação de elementos do texto a serem investigados. Em seguida, ocorreria a decomposição das partes textuais a fim de se tentar compreender a estrutura. Por conclusão, chegar-se-ia a um juízo ou avaliação.

Para Pedrosa (1992, p. 132), a integração de estrutura e história é o cerne do *modus interpretandi* de Antonio Candido. Esse *modus* seria o elemento-chave de sua obra magna, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (1959), em que é estudado o período formativo da literatura brasileira e, ainda, como, nessa época, a sociedade e a cultura condicionaram o tratamento estético de certos temas literários. Para Candido, a “literatura propriamente dita” se refere ao processo de interação dinâmica entre obra, público e escritor, assegurada pela continuidade ou tradição literária – essa inter-relação teria feito com que a literatura se estabelecesse como um sistema. Esse processo teria se iniciado entre os séculos XVIII e XIX, com os períodos literários Arcadismo e Romantismo.

Para Pedrosa (1992, p. 133), o trabalho se caracteriza como crítica e história, pois possui uma certa cronologia sem recair no historicismo superficial, que procura ver os textos como reflexos do Brasil. O crítico se valeria do que Aristóteles chama de *mimesis* e *poiesis*⁵ para resolver tensões entre cosmopolitismo e localismo, geral e particular, dentro e fora, racionalidade e imaginação, observadas na nossa literatura em formação. Candido seguia, de certa maneira, os preceitos do filósofo grego, que compreendia a literatura por um enfoque estrutural aliado à preocupação com o efeito estético ou sua função pública (o entendimento da estrutura como mecanismo pelo qual se cria um ou outro efeito parece o pressuposto de sua poética).⁶ Na dialética da formação da literatura brasileira, um representa a inclinação funcionalista e o outro, a preocupação estética, despreocupada socialmente, ambos coexistindo.

Embora o crítico mencione os dois períodos literários a partir dos quais a literatura brasileira teria se formado, o estudo não se detém a eles, mas aos textos que os compuseram. Arcadismo e romantismo não são tidos como blocos independentes, mas como um conjunto de obras que evocam uma convenção estética estabelecida anteriormente. Para Candido, padrões estéticos (ou dominantes, para utilizar o termo de Jakobson – 1987, p. 2) conduzem um período a outro. A estética de ambos os períodos está ligada pela circunstância da formação nacional. *Formação* parte do pressuposto de que, nessa época, tanto a criação literária quanto a crítica serviram aos interesses do país. Assim, estuda diversas obras do período formativo, verificando as medidas de valor estético e empenho.

Para Candido, a literatura brasileira se consolidou quando as influências estrangeiras deram lugar às nacionais, de maneira que a literatura pôde se autoalimentar, referindo-se a seus

⁵ Os conceitos de *mimesis* e *poiesis* são aqui tomados, respectivamente, como imitação da realidade e processo criativo.

⁶ O entendimento da estrutura como mecanismo pelo qual se cria um ou outro efeito parece o pressuposto de sua poética.

próprios elementos e dando início a uma “continuidade literária”. O autor balanceia as tensões antes mencionadas para compreender a gênese do sistema literário, a partir do qual o valor da literatura teria se desatrelado do adendo de uma literatura em formação.

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária – espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição, não há literatura, como fenômeno de civilização. (CANDIDO, 2014, p. 26).

O autor busca rever a história literária e os métodos nela aplicados para que se estude a literatura de maneira íntegra, tendo em vista suas especificidades e sua importância como fenômeno civilizatório – um bom exemplo de união entre antropologia e estruturalismo. Essa perspectiva prevê uma interação entre o sistema literário e outros sistemas, como o social, o antropológico e o psicológico de uma nação.

Para a literatura funcionar como sistema, seria necessária a interação de escritores mais ou menos conscientes do seu papel social, um mecanismo transmissor (a linguagem, o estilo) e receptores, que podem constituir diferentes públicos. Resultado do conjunto desses três elementos, a literatura é tida como “um tipo de comunicação inter-humana”, “um sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade” (CANDIDO, 2014, p. 25). Assim, o crítico se empenha em ler duplamente essa literatura, de modo que tanto ela quanto, em certa medida, as pessoas, o autor e o público, que a empreenderam sejam analisadas.

Ao lado do seu conceito de “literatura propriamente dita”, há o polêmico conceito de “manifestação literária”, que se refere a obras que possuem literariedade, mas não participam da comunicação inter-humana mencionada pelo crítico na citação acima. Seria o caso da obra do poeta Gregório de Matos, descoberta muitos anos após a escrita e, portanto, com lacunas quanto à autoria e à recepção, isto é, com dois dos elementos-chave da literatura obscuros: o autor e o público.

O método de *Formação* não nega o valor estético das manifestações literárias, mas as coloca entre parênteses para conduzir uma leitura histórica da literatura brasileira com o foco na formação do referido sistema. Parafraseando João Alexandre Barbosa (1990, p. 25), espera-

se que o leitor crítico resolva as contradições, as diferenças entre as possibilidades de aproximação às obras literárias, guiado por um ato de vontade pessoal, bem como respondendo ao contexto histórico-social e, sobretudo, a um paradigma crítico por ele configurado ideologicamente. Arrigucci Jr. (1992, p. 181) pensa de maneira semelhante sobre o assunto: para ele, “A leitura constitui um “momento decisivo” [...] em que se funda o ato de compreensão propriamente dito. Este [...] estará sempre a serviço de um certo tipo de imaginação, que é ainda um movimento do leitor.”

1.2.2 Realismo e realidade

Para Waizbort (2007), o nexos realismo/realidade é o desafio do programa crítico de Antonio Candido, enfrentado sobretudo no terreno romanesco, mas também na poesia, de maneira latente. No livro *A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia e filologia* (2007), o sociólogo se utiliza do título de um importante ensaio do autor, intitulado “A passagem do dois ao três” – em que trata da importância de se pensar a literatura triadicamente e não dualistamente para a concepção de uma visão dialética num sentido semelhante ao hegeliano, rompendo, assim, a superficialidade dos modelos diádicos de que o estruturalismo e a sociologia se valeriam – para, por meio desse jogo de palavras, apresentar uma nova equação. Para Waizbort, embora a proposta do estudo das mediações tenha sido eficaz no contexto de polarização metodológica em que Antonio Candido vivia, seu método seria melhor caracterizado pela passagem do três ao um, ou seja, pela unidade de crítica literária, filologia e sociologia.

Essa perspectiva parte do pressuposto de que sua abordagem literária funcionaria como um “centro das coalescências”, já que teria fundido tanto óticas analíticas da filologia, quanto da sociologia e das correntes imanentistas como o estruturalismo e o formalismo russo. Essa “passagem do três ao um” pode ser notada sobretudo em *Formação*, que, para ele, é um trabalho não só de crítica literária, como de filologia e de sociologia.

A influência do pensamento de Auerbach na obra de Antonio Candido é estudada no livro de Waizbort, que produz uma espécie de metacrítica genética, focalizando, sobretudo, a relação entre *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental, de 1946, e seu modo de ler a literatura. O livro contém análises de obras de diferentes épocas e estilos literários, das quais o sentido parece ser uma revisão do conceito de mimesis – que, grosso modo, em Platão⁷

⁷ Nos baseamos no “Livro X” de *A república* (2005), traduzido por Maria Helena da Rocha Pereira. Nesse livro, Platão debate sobre a relação entre mimesis e verdade, verificando se a poesia é ou não benéfica para o homem.

(2005), significa uma tentativa vã de imitação da realidade, que serve ao engano e, em Aristóteles⁸ (1991), é interpretado como criação de uma estrutura poética a partir da realidade e do que dela se espera.

Mimesis possui uma visão sociológica que não deixa passar despercebida a estética, o que talvez seja o elemento-chave para uma homologia entre essa obra e a produção do crítico brasileiro. O modo como Auerbach toma a realidade para compreender a literatura parte do princípio da criatividade, o que o próprio subtítulo explica: “*Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*”, isto é, “a realidade representada na literatura ocidental”. Sua intenção não é analisar como uma realidade única e verdadeira é exposta, partindo da ideia de que ela é matéria da ficção, mas como, pela pena do escritor, é criada uma miscelânea de mundos ficcionais.

Um dos aspectos mais intrigantes a fortuna do livro é precisamente o fato de que ele se acha aberto para outros modos de exposição da realidade, de sorte que podemos ler novos esforços (sejam do próprio autor, sejam de outros) no interior dessa concepção geral. Como se sabe, Auerbach tece uma complexa e matizada concepção de “realismo”; na verdade, indica uma pluralidade de “realismos”, cada qual com sua peculiaridade específica. [...] Pois se as investigações de Auerbach mapeiam uma ampla gama de feições do “realismo”, de modo a dissolver uma definição monolítica em uma série de configurações e modalidades próprias a períodos e obras literárias específicas, abre-se então a possibilidade de se pensar outras configurações “realistas” particulares na perspectiva geral que o livro arma. (WAIZBORT, 2007, p. 12).

Embora o filólogo alemão pareça um interlocutor pouco visível, Waizbort demonstra que sua “concepção ampla e matizada de realismo” é semelhante à de Antonio Candido. Para ele, na obra do intelectual brasileiro, o realismo se mostra pelo entendimento do texto literário não como transposição ou documentação da realidade que a projeta para fora, mas como um construto que, podendo ou não sofrer condicionamentos externos no processo criativo, tem como matéria sua própria realidade. A palavra “realidade” confunde-se com “realismo”, ambas reforçando a ideia de fragmento e de ponto de vista pelo qual pode-se entender um todo, que é a própria malha textual. No prefácio de *O discurso e a cidade* (2015, p. 10), ele, ao explicar a metodologia de seu trabalho, discussão semelhante a esta ao dizer que “os textos analisados aqui, tanto os realistas quanto os não realistas, suscitam no leitor uma impressão de verdade porque antes de serem ou não verossímeis são articulados de maneira coerente”. Ou seja, pode-

⁸ Nos referimos à *Poética*, livro em que Aristóteles retoma a questão da mimesis, levantada por Platão, tendo em vista a literatura como uma construção poética e não como imitação da realidade. Consideramos a edição traduzida por Eudoro de Souza, publicada pela Nova Cultural em 1991.

se entender que, para o crítico, a noção de realismo não se limita a obras vinculadas à corrente literária realismo, porque é compreendido como verossimilhança.

Além dessa relação possível com o intérprete alemão, parece interessante destacar o fato de que ambos são refratários às questões de método – os dois escapam das rígidas especificidades metodológicas que podem levar o estudo da literatura para uma tendência comprovatória, em que esta se torna apenas uma demonstração de uma teoria e a aplicação de um método – e pensam de maneira semelhante sobre a necessidade de um senso das mediações. Esse senso, para Candido, corresponde a uma visão que busca romper a barreira entre o texto e o mundo, percebendo que, no caso em que a estrutura se torna ela mesma a elaboração de um todo completo, podem ser tidos como sinônimos.

Candido (1974, p. 799) apresenta o termo “método reversível” para se referir à sua abordagem literária. Nesse excerto, afirma que mesmo a análise denominada interna visa à construção de paradigmas externos ao texto – e talvez pudéssemos completar a sentença sugerindo que ela também depende deles, os quais não necessariamente correspondem a uma análise da sociedade, para se tornar válida.

Ele menciona que os formalistas russos partiam do pressuposto de que essa análise reversiva é a plataforma para se chegar ao conhecimento das outras camadas que podem ser despertadas pelo texto. O formalismo, embora seja compreendido como um método que supostamente visa estudar a arte pela arte, em verdade, se constrói a partir de e para o mundo externo. Em “A arte como procedimento” (2013), Chklovski mostra que a técnica da singularização se realiza por uma desfiguração e o aumento da duração da percepção da realidade cotidiana, de maneira que ela se torne mais nítida, conseqüentemente, menos automática, e que o efeito esperado dessa técnica, o estranhamento, seja voltado para a recepção do texto pelo leitor situado em uma realidade automatizada.

Segundo o crítico, o problema da visão formalista é que o fato de ela se posicionar a partir do texto altera tudo que ela observa, ou seja, tudo que lhe é externo. Tendo isso em vista, Candido sugere a adoção de uma aproximação panorâmica e ao mesmo tempo intrínseca, a qual ele chama de “unitária”, que contemple tanto as estruturas sociais quanto as literárias, de modo que não haja separação entre ambos os terrenos e que se possa percorrer livremente de um a outro para estudar a literatura sem desligá-la do contexto em que ela tanto é recebida quanto concebida, bem como sem desconsiderar sua autonomia estética.

Enxergar essas estruturas como uma coisa só possibilitaria o movimento analítico entre elas e a superação dos limites entre forma e mundo, tendo em vista que nenhum dos dois existe separadamente. A “reversibilidade” de seu método seria fomentada pelo senso das mediações,

de que falamos anteriormente, já que daria profundidade ao enfoque formal, que se constituiria a partir de oposições, por meio da inclusão de um termo ímpar, complexificador, na equação da crítica literária. (A propósito, o termo “equação” é bastante utilizado por Candido, e talvez represente um apelo à cientificação da crítica literária, sugerindo que ela se baseia em um pensamento lógico, que, em parte, funciona como uma conta matemática.)

Ao nosso ver, elencar o número três como metáfora de um suposto equilíbrio na arte da escrita seria uma tentativa de chegar a uma síntese interpretativa da literatura, um artefato que é naturalmente irregular, para o qual a análise a partir de referências de contrastes simétricos seria superficial.

[...] Há no pensamento do homem outros ritmos e outras implicações numéricas, como as que privilegiam o número 3. Não como expressão de um ponto neutro intercalado entre lei; mas como $1 + 1 + 1$, em pé de igualdade, como elementos constitutivos da visão. Neste sentido, o Marxismo é eminentemente triádico, a partir da dialética de Hegel, sendo por isso mesmo capaz de mostrar que o ritmo tese-antítese-síntese pressupõe equilíbrios fugazes; e isto permite dar conta dos conjuntos irregulares, mantendo um reflexo mais fiel da irregularidade dos fatos, que os esquemas diádicos tendem a simplificar, preferindo à visão dinâmica do processo a contemplação estática dos sistemas em equilíbrio. (CANDIDO, 1974, p. 1).

Aproveitando o fato de estarmos tratando sobre limites entre a realidade do mundo e a literária, nos parece viável adentrarmos, então, na questão das disciplinas e como cada uma trata desses limites. Acreditamos que a preocupação com a delimitação disciplinar é um fator que contribuiu para a configuração do método que o próprio autor chama de “dialético”. Embora acreditasse que qualquer área das ciências humanas pudesse ser agregada aos conhecimentos especificamente literários, Candido investe na diferenciação de sociologia e crítica. Antes mesmo da publicação de *Literatura e sociedade*, que traz essa questão de maneira central, ele aborda as limitações do método sociológico, além de considerar também a sua funcionalidade dentro do contexto de formação nacional, na tese de 1950 intitulada *O método crítico de Silvio Romero*. Segundo o já citado Waizbort (2007, p. 113),

A questão da “crítica integradora” e a autonomização do “crítico” frente à “sociologia” remetem a um movimento estratégico e significativo para se compreender a posição de Antonio Candido – de certo modo, no sentido de se impor uma definição de sua posição de modo favorável ao que ele é e pretende ser. [...] Grosso modo, aqui se vê em que medida Antonio Candido opera uma concepção cientificista de sociologia, uma sociologia da cultura que deixaria de fora o juízo estético sobre a obra, como se fosse possível compreender o social a obra desvinculado de sua própria forma – posição, naturalmente, contrária à que o crítico reivindica para si. Essa concepção cientificista e

restrita de sociologia é estratégica para que Antonio Candido possa deslocar a si mesmo da sociologia para sua posição como “crítico”. Se se considerasse uma sociologia menos cientificista e mais, digamos, “dialética”, tornar-se-ia claro que a sociologia estaria inscrita na relação de forma literária (artística) e processo social e então não faria mais sentido a investida de demarcação de Antonio Candido. Assim, é possível compreender sua insistência – perceptível sobretudo em entrevistas – em destacar tal posição como não propriamente sociológica e deslocando a sociologia para a posição de “ponto de vista”, a ser incorporado na posição crítica do crítico. Uma vez que se desmistifica essa concepção operante e altamente estratégica, deixa de ter sentido a separação entre o que Antonio Candido faz e a sociologia.

Os apontamentos sugerem que, com a insistência na diferenciação entre as disciplinas, Candido se contradiz e, de certa maneira, posiciona a sociologia no extremo oposto à crítica e a compreende como um cientificismo. No entanto, ao nosso ver, o “movimento estratégico” de Antonio Candido deve ser considerado à luz da sua contemporaneidade, isto é, da perspectiva pela qual ele arma seu discurso, que indica que, em seus textos críticos, seu papel era duplo: exercer a propriamente dita crítica literária e ajudar na construção de uma identidade disciplinar. Em uma conjuntura polarizada, o estudioso parece ter optado por apresentar o seu *modus operandi* para não ser compreendido como partidário de um tipo de crítica ao considerar os dados sociais, contribuir para a democratização da área, que recentemente havia sido considerada científica, por meio da didatização dos limites entre ela e a disciplina irmã, e, ainda, demonstrar que sua abordagem era inovadora por não seguir completamente as correntes críticas estrangeiras, nem os estudos brasileiros com pretensão crítica do século XIX. Ele parece ter buscado, via reconstrução dos postulados da crítica romeriana, uma visão integradora. Talvez esse seja o motivo pelo qual o crítico aparentemente tenha se preocupado em realizar a crítica e mostrar o caminho percorrido pela sua apuração analítica.

1.2.3 Técnicas de crítica literária

A exposição das técnicas de crítica literária é um elemento central na obra de Antonio Candido, dentre as quais destacamos três: a análise imanente, a comparação e a modulação (ou verificação do movimento de redução estrutural). Embora funcionem como uma unidade crítica, achamos mais prático expor isoladamente como cada uma importa na sua análise dialética.

A análise imanente é o trabalho que se faz em contato com a matéria concreta da crítica, desempenhando, por isso, uma função essencial no programa de Antonio Candido, que tem a

consciência de que o objeto, ou ponto de chegada, dos estudos literários deve ser o texto dotado de literariedade. Em sua concepção, o modo mais eficaz de examiná-lo em sua completude, abrangendo ali seu caráter estético, social e psicológico, é verificando a transformação de possíveis condicionantes em forma linguístico-literária.

Candido (1974, p. 789) afirma que, sozinha, a análise imanente é insatisfatória por fornecer uma “visão opaca” do texto e deslizar inevitavelmente a uma visão que ele chama de “ideológica”. Dessa maneira, pode-se notar que ela é considerada uma técnica de crítica literária fundamental e produtiva dentro do arranjo metodológico, mas que, por si só, não é uma abordagem viável.

A comparação é uma das bases de seu pensamento crítico, embora o autor nunca tenha se declarado especialista em literatura comparada, o que também ocorre em relação à teoria literária. Antonio Candido é um marco na trajetória dessas duas disciplinas no Brasil por ter sido o fundador do curso de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo em 1961, além de ter fundado e dirigido um círculo de estudos de literatura comparada entre 1962 e 1964, e orientado dissertações de mestrado e teses de doutorado na área. Tomemos como base para essa discussão o livro *Literatura Comparada* (2015), de Nitrini, em que é feita uma revisão de ensaios do autor que contribuíram para os estudos comparatistas brasileiros.

Segundo Nitrini (2015, p. 195), o perfil comparatista do autor ultrapassa o âmbito docente: “Candido é o estudioso que oferece a obra mais ampla, coerente, densa e atual em termos de uma sólida contribuição para a literatura comparada no Brasil e América Latina”. Seu empenho comparatista atinge, segundo ela, o auge em *Formação da literatura brasileira*, em que o crítico concebe a literatura como um sistema dinâmico entre autor, obra e público, o qual faria parte de um macrossistema que englobaria a literatura brasileira e suas inter-relações com os modelos estrangeiros: esse excuro duplo é o que o autor chama de tendências universalistas e particularistas, cuja síntese é o objetivo do livro.

São pressupostos do livro que reafirmam o perfil comparatista de Antonio Candido a concepção de literatura como sistema, a percepção da solidariedade entre o arcadismo e o romantismo, a metodologia histórico-estética que põe em xeque a questão de valor ao propor que cada literatura seja avaliada conforme seu contexto e, por fim, a ideia de que a literatura da época funcionava como parte de um projeto mais amplo, que destinava à literatura a missão de contribuir na formação dos países latino-americanos (NITRINI, 2015, p. 198).

Sua relação com a literatura comparada também pode ser observada num breve ensaio de sua autoria, presente no livro *Recortes* (1993, p. 211-215), cuja leitura sugere que a comparação, em sua obra, vai além de *Formação*. Trata-se de uma prática viabilizada pela visão

integrativa, que ao mesmo tempo é diacrônica e sincrônica, e, por isso, possibilita a focalização tanto das dinâmicas universais às quais o texto literário é subordinado quanto das especificidades deste. Grosso modo, a comparação é importante na obra de Antonio Candido na medida em que ela concebe o texto literário como pertencente a sistemas literários e sociais, e não como um objeto completamente independente do mundo.

Outra prática, e talvez a mais importante na obra em questão, viabilizada pela visão integrativa é a modulação, que também chamaremos de verificação da redução estrutural, porque tem como objetivo entender o processo pelo qual o escritor transfigura a realidade em forma linguístico-literária, revertendo o texto ao seu contexto de produção e, se necessário, a outros pontos de vista. Usa-se o termo “verificação” porque, como afirma Barbosa (1998, p. 142), “não é o crítico que transforma o elemento externo em interno mas, sim, o próprio processo de construção da obra, a ele cabendo a habilidade de fisgar a transformação, que é sempre resultado de uma prática analítica [...]”. Por outro lado, usa-se “modulação” se referindo aos “módulos de leitura” (ARANTES, 2021, p. 13), que correspondem aos nexos mencionados por Waizbort.

Para Arrigucci Jr. (1992, p. 181), a “dialética” da obra do crítico diz respeito justamente a essa noção de movimento feito por sua leitura: daí o título de seu ensaio ser “Movimentos de um leitor”. Arantes (2021, p. 12) usufrui dessa ideia para desenvolver uma importante reflexão sobre a modulação: o próprio Antonio Candido “deu a entender que o nervo da crítica residiria numa ‘sinuosa mobilidade de espírito’, movimentação “ondulante e variada” que remonta à técnica ensaística inaugurada por Montaigne”. Arantes compreende a modulação como uma atitude moderada tomada frente às vogas metodológicas recentes, resumida na afirmação que “a contradição é o nervo da vida”, a qual provavelmente se refere. Ela se relaciona diretamente com a natureza do ensaio:

No que consiste esse movimento no qual Davi reconheceu o essencial do ato crítico? Basicamente na variação dos ângulos de abordagem. A imaginação crítica se alimenta dessa diversificação dos pontos de vista, que vão se multiplicando e relativizando conforme o espírito do leitor vai rodeando o seu objeto. (ARANTES, 2021, p. 13).

No prefácio de *O discurso e a cidade*, o processo de redução estrutural com conceitos que vão do formalismo russo e do estruturalismo até a estética da recepção: a “singularidade do texto” ou o valor de sua “estrutura” tem a ver com a validação do “ponto de vista do leitor”, para quem a capacidade de refratar a realidade enquanto funciona como um mundo completo que parece real é a função da literatura. Ele define crítica e texto literário na primeira página do

livro, colocando nesse ponto de vista, segundo o qual o texto literário é um objeto de autonomia relativa validado pela leitura, tendo em vista que seu aspecto de verdade não seria resultado nem da simples existência do estrato linguístico, nem do reflexo de uma realidade exterior.

Sendo assim, o papel da crítica seria refazer o caminho reverso da escrita, de certo modo de maneira subjetiva, se valendo de dados arbitrários ao texto para supor como se deu a estruturação ou singularização de um texto, a qual importa mais do que a estrutura estática e fechada. Nesse movimento, é como se o crítico completasse o que Costa Lima, em *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção* (1979, p. 26), chama de “lugares vazios”, que “podem ser definidos como relações não-formuladas entre as diversas camadas do texto e suas várias possibilidades de conexão”.

Os lugares vazios, em suma, apresentam a estrutura do texto literário como uma articulação com furos, que exige do leitor mais do que a capacidade de decodificação. A decodificação diz respeito ao domínio da língua. O vazio exige do leitor uma participação ativa. Essa concepção se choca com o entendimento tradicional da obra literária. De acordo com esta, a obra não só pedia uma interpretação - que, no mais das vezes, não passava de uma glosa - como supunha que haveria uma interpretação correta. (COSTA LIMA, 1979, p. 26).

O pensamento do crítico, sobretudo o que diz respeito à sua concepção de sistema, consolidada em *Formação* (1959), parece antecipar o objetivo da estética da recepção, que surge no final da década de 1960 na Alemanha: ambas validam a participação ativa do leitor e compreendem que o sentido maior do texto não é alcançado por um tipo de decodificação de sua estrutura. Essa teoria parece apontar para pontos específicos de abertura, enquanto o crítico brasileiro parece ver a brecha interpretativa independentemente deles, porque acredita que o texto literário naturalmente dialoga com a sociedade, a psicologia e a biografia do escritor.

Ele aparentemente não considera o texto como “uma articulação com furos”, como se houvesse uma falta na rígida estrutura a ser completada, e sim como uma articulação essencialmente translúcida, como se naturalmente ela tivesse que ser completada pela interpretação para entrar na dinâmica literária, em outras palavras, no sistema. Levando essa discussão para a noção de redução estrutural, podemos notar que a verificação desta fica no terreno da hipótese e da subjetividade, pois se baseia nas interações entre obra e mundo durante o processo criativo, cujas medidas são supostas ou “preenchidas”, tendo como norte, sobretudo, a coerência e a pesquisa sociológica, de maneira modular.

Os ensaios da primeira parte deste livro tentam analisar alguns casos do que chamei redução estrutural, isto é, o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo. O meu propósito é fazer uma crítica integradora, capaz de mostrar (não apenas enunciar teoricamente, como é hábito) de que maneira a narrativa se constitui a partir de materiais não literários, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis, não as da natureza, da sociedade ou do ser. No entanto, natureza, sociedade e ser parecem presentes em cada página, tanto assim que o leitor tem a impressão de estar em contato com realidades vitais, de estar aprendendo, participando, aceitando ou negando, como se estivesse envolvido nos problemas que eles suscitam. Esta dimensão é com certeza a mais importante da literatura do ponto de vista do leitor, sendo o resultado mais tangível do trabalho de escrever. O crítico deve tê-la constantemente em vista, embora lhe caiba sobretudo averiguar quais foram os recursos utilizados para criar a impressão de verdade. De fato, uma das ambições do crítico é mostrar como o recado do escritor se constrói a partir do mundo, mas gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária. Se conseguir realizar esta ambição, ele poderá superar o valo entre social e estético, ou entre psicológico e estético, mediante um esforço mais fundo de compreensão do processo que gera a singularidade do texto. (CANDIDO, 2015, p. 9).

Nesse trecho, o autor apresenta dois tipos de leitores: o fruidor, que tem a impressão de estar lidando com os problemas do mundo real, e o crítico, que deve ter a dinamicidade do texto em vista, mas não se deixar levar por ela, para analisar a redução estrutural. É interessante notar que a crítica, moderada pela régua da coerência, não se limita à cronologia dos fatos: ela funciona como um criar ao contrário, refazendo o caminho da escrita sob o viés pelo qual tanto o contexto conatural da obra quanto sua recepção, sincronizados, atuam na estruturação. Ao contrário porque, se o escritor, para criar um mundo fictício, reduz (ou transfigura) elementos das estruturas sociais à estrutura estética, o crítico precisa ampliar sua perspectiva a fim de notar como, num plano panorâmico onde todas as estruturas se conectam, é feita essa redução, que não corresponde à reflexão da realidade.

O programa crítico de Antonio Candido parece ter como objetivo reintegrar o objeto literário, que algumas correntes críticas com foco nas especificidades literárias afastaram do mundo, ao seu contexto, pensando nas relações bilaterais entre eles, isto é, considerando que o texto é condicionado por fatores extrínsecos bem como possui uma função fora do âmbito linguístico.

Neste capítulo, notamos como sua aproximação à literatura se distingue tanto da externa, realizada por Sílvia Romero, que a utiliza para explicar fatos extrínsecos, como da interna, pela qual esteticistas tendem a deixar em parênteses o contexto de produção e a recepção do texto. Seu método se configura principalmente com base na correspondência dinâmica com esses dois

extremos virtuais. Dinâmica porque ele se caracteriza pelo movimento e se interessa pela estruturação e não pela estrutura, que é inerte. Ao longo de sua obra, que aqui demos uma pincelada nada cronológica, sua escrita se aproximou mais ora da política, ora da história, ora da antropologia. Foi possível perceber que, embora seu método buscasse integrar todos os dados que pudessem ampliar o horizonte da leitura, fatores externos sempre importaram em função da estrutura.

2 GENERALIDADES

2.1 Da literatura

“O direito à literatura” (publicado pela primeira em 1978) talvez seja o texto mais indicado para tratar sobre o conceito de literatura de Antonio Candido, porque, nele, o crítico procura indicar motivos pelos quais ela deveria ser considerada um direito humano inalienável, assim como a alimentação, a saúde e a moradia. Feito para ser lido não apenas ao público especializado, ele começa traçando os limites da literatura, conceituando-a como todo tipo de criação ficcional, seja escrita ou proscrita (se referindo a toda manifestação poética, inclusa ou não no sistema literário ou no cânone). Essa atitude aproxima a literatura do cotidiano do leitor, a partir da ideia de que ela corresponde ao uso da imaginação: a criação de realidades paralelas por meio da imaginação é um ato imanente à humanidade. Sendo assim, a literatura, vista por um viés antropológico, consiste em um veículo por meio do qual se conta e registra a história do homem e também o que ele conta.

Novamente uma tríade: sua concepção de literatura é dividida em três partes, as quais parecem fazer mais sentido se pensadas em diálogo com a configuração de seu método crítico: 1) é “uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado”, 2) “uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos” e 3) “uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente” (CANDIDO, 2017, p. 179). Segundo o crítico, essas três faces se manifestam de maneira unívoca, de modo que, individualmente, representam visões insuficientes e fragmentárias.

Sobre a primeira face, podemos dizer que o crítico considera a estrutura como a base da literatura escrita, cuja análise depende do exame das especificidades linguístico-literárias, que são responsáveis por despertar no leitor sentimentos, vontades, reflexões etc. Tendo em vista que precisa ser validada pelo leitor, a estrutura é vista apenas como a parte material da literatura.

Sobre a segunda face, o autor afirma que, por meio da literatura, é possível exprimir uma dada realidade ou problemas sociais, bem como, por isso, verificar os gostos, as opiniões, as tendências de um certo povo em um período delimitado. Todavia, essa ótica tende a não diferenciar a literatura da biografia, do relato, do diário e da documentação histórica. Como dizia Frye (1973, p. 11), as artes são ou devem ser mudas, cabendo à crítica e aos outros gêneros não literários falarem. A “fala” é entendida aqui como uma discussão extraliterária que se estabelece como comunicação inter-humana e pode ter, a título de exemplo, caráter político social e pessoal.

Por último, sobre a terceira face, Candido afirma que a literatura atua – dependendo do caso, direta ou indiretamente – na formação do homem e o exprime. Sua capacidade de fornecer conhecimento justificaria sua inclusão no currículo escolar e a colocaria lado a lado com ensinamentos propriamente ditos. O aconselhamento parece ter sido o cerne do conto maravilhoso e da fábula em seus moldes antigos, mas surge como um termo incompatível com as questões da literatura moderna. Tida como um momento da crise, se choca com a noção de estabilidade que o ensinamento pressupõe. Em vez de ensinar o “certo” e o “errado”, a literatura moderna mostra possibilidades, permite a experimentação de novas realidades e o contato com o que chama de “bem” e “mal”. Berardinelli (2007, p. 16) vai além ao tratar da poesia moderna, mostrando que a estética formalista e vanguardas críticas informais que se desenvolveram a partir dela difundiram uma ideia de que, em literatura, “tudo era permitido, exceto dizer alguma coisa”. Candido, para unir visões tão díspares e provar que seu argumento sobre o merecimento da literatura de obter o título de direito humano, desenvolve um ponto de vista, que foi bastante citado por analistas da crítica e replicado por outros críticos.

A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante. (CANDIDO, 2017, p. 176-177).

Candido trata, ainda, sobre a semelhança entre literatura e sonho e a importância de ambos para o equilíbrio psíquico. Ele acredita ser necessário mergulhar no inconsciente para compreender a realidade. Enquanto o sonho aconteceria durante o sono, a literatura seria uma espécie de “sonho acordado”. A epígrafe do prefácio de *O discurso e a cidade*, “*Tendono alla chiarità le cose oscure*”, verso do poema “*Portami il girasole ch'io lo trapianti*”, de Eugenio Montale (que podemos traduzir como “coisas escuras tendem à clareza”), se encaixa nesse assunto: a desfiguração da realidade por meio da literatura é capaz de gerar um mundo novo, pelo qual a realidade originária se torna mais clara. Com essa epígrafe, Antonio Candido parece aludir à função humanizadora da contradição: a humanidade e a complexidade do homem são confirmadas pela fantasia. Outra citação de *O discurso e a cidade* parece acrescentar uma informação importante sobre essa função: ele acredita que o texto literário é “percorrido pelas tensões de significado que estabelecem o seu equilíbrio instável” e que “essas tensões derivam da relação dinâmica entre a camada ostensiva [...] e o subsolo do discurso” (CANDIDO, 2015, p. 13). Para ele, a investigação das camadas “mais profundas” ou “mais obscuras” do texto podem levar a críticas a simulações de profundidade, mas inegavelmente consiste em uma

constante no espírito moderno: “o desejo de buscar o aparente por meio do oculto” (CANDIDO, 2015, p. 13).

Portanto, como se vê, o seu conceito de literatura se baseia numa visão prática segundo a qual a humanidade é reafirmada pelos conhecimentos adquiridos via leitura literária e também via tradição oral. Candido acredita que a linguagem é a faculdade que nos possibilita a comunicação com outros indivíduos e a expressão de vontades e necessidades, mas não é ela, e sim o que fazemos dela que nos define como *homo sapiens* ou, em outras palavras, homens de sabedoria. A propósito disso, a palavra é definida por Benjamin (1987, p. 198), um crítico literário que em muitos aspectos se assemelha a Antonio Candido, como a experiência passada oralmente com a finalidade de dar conselhos.

Partindo do pressuposto de que a modernidade tende à informação e não mais à sabedoria, Benjamin diferencia narrador de romancista, como se um correspondesse a contador de histórias e o outro, a escritor. Enquanto um se baseia na experiência, seja própria ou alheia, para relatar fatos, possibilitando a incorporação de elementos novos, o outro é um indivíduo isolado, “que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1987, p. 201). Além disso, o frankfurtiano se preocupa com o rumo que a modernidade tem tomado, trazendo na discussão sobre o narrador, que o advento da notícia resultou no empobrecimento das histórias, e disso decorreu o fortalecimento da explicação e o enfraquecimento da imaginação (BENJAMIN, 1987, p. 203).

Para o crítico brasileiro, a experiência também é uma característica do romance moderno, cuja finalidade não é a mesma da literatura não escrita. Mas, assim como o narrador da tradição oral, o romancista transfigura a realidade, selecionando o conteúdo e combinando os fatos. Ambos os estudiosos da literatura tinham como intenção se instrumentalizar na crítica e se deparavam com o desafio de revisar a tradição da crítica de seus respectivos contextos e épocas, o que garantiu às duas críticas se constituírem também como teoria e historiografia literária (CASTRO, 2014, p. 10). Porém, a interdisciplinaridade presente em cada uma das obras não possui os mesmos limites: em Benjamin, a literatura é uma vertente da Filosofia e, em Candido, a crítica se desenvolve sob a égide da Sociologia (CASTRO, 2014, p. 10). Compará-los, mesmo que a passos largos como fizemos, pode ser importante para medir as fronteiras entre os pensamentos dos dois autores –que, cada um a seu modo, estudaram a literatura dialeticamente – e iluminar, sobretudo, o de Antonio Candido.

Couto (2019, p. 5), por outro lado, resume a concepção de literatura de Antonio Candido por um viés sociológico: valendo-se de uma citação do próprio crítico, afirma que a literatura,

por ser uma necessidade universal do homem, existe por meio do contato com a sociedade e vice-versa: “Não existe literatura sem sociedade, pois a fabulação provém da vontade que certos homens têm de criar códigos linguísticos capazes de expressar esteticamente valores, sentimentos e modos de existência construídos interpessoalmente” (COUTO, 2019, p. 5).

Ele acredita, ainda, que o fato de ter ocupado a cadeira de Assistente II de Sociologia na USP e ter travado contato com Fernando Azevedo, importante pensador da sociologia e da antropologia, pode ter influenciado sua obra. Ele afirma que “é provável que Candido tenha incorporado à sua concepção de literatura algo da sociologia durkheimiana, segundo a qual a linguagem — e no universo dela se inclui a arte literária — é uma instituição social”. Continua essa citação dizendo que a literatura não “pode abdicar de leis sociais que regem o seu funcionamento” mesmo sendo “moldada conforme a criatividade do indivíduo”. Essa metacrítica se baseia na segunda face da literatura mencionada por Antonio Candido, isto é, na função expressiva que a ela remete, não sendo à toa que diversas áreas do conhecimento tomem fatos literários como objeto de demonstração de outros fenômenos.

2.2 Do poema

O estudo analítico do poema é a redação-base de um curso “voltado para a integração da linguagem poética em estruturas significativas” (CANDIDO, 1996, p. 8). Para o autor, o livro é uma tentativa de incorporar, na análise literária do poema, a espontaneidade à tradição do preparo antecipado aprendido com seus professores italianos e franceses, permitindo a naturalidade comunicacional e evitando formalismos. O texto, concebido a princípio para a turma do último ano do curso de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, cujo departamento ele mesmo ajudou a construir, adota a perspectiva do ensino “aderente ao texto, evitando teorizar demais e procurando a cada instante mostrar de que maneira os conceitos lucram em ser apresentados como instrumentos de prática imediata, isto é, de análise” (CANDIDO, 1996, p. 6). O crítico, preocupado com a cientificidade dos estudos literários, pretende fornecer recursos para que os alunos realizem análises literárias com base em dados concretos, isto é, nos elementos do próprio texto.

O volume apresenta as teorias que fundamentam o curso e sua aplicação em poemas de Manuel Bandeira, devido ao fato de sua obra fornecer exemplos de diversas modalidades de verso, desde os mais fixos até os mais experimentais. Para Ramassote (2009, p. 448), em um artigo que escreveu sobre o livro em questão, a escolha de um poeta modernista representou uma inovação, pois estudar uma obra contemporânea era algo incomum nos cursos de Letras,

“cujo currículo, nesta altura, não admitia o estudo da literatura contemporânea, seguindo critérios vigentes em âmbito mundial, os quais estabeleciam como legítimas apenas as análises de autores já ajuizados pela tradição crítica”. Olhando novamente, pode-se pensar que essa escolha fora triplamente inovadora: primeiro, por propor um estudo sistematizado da poesia, mesmo tendo estudado principalmente o romance em sua trajetória crítica; segundo, por optar pela literatura contemporânea em um momento em que se entendia, em um consenso informal, que estudar a obra de um autor vivo resulta em uma visão inconclusa dela; terceiro, por escolher tomar como exemplo a obra de um poeta brasileiro e modernista, que ainda poderia produzir, em vez de um autor europeu e morto. Infelizmente, poucos anos após as aulas de Antonio Candido, o poeta faleceu.

A introdução do livro é a parte fundamental desse texto para nossa pesquisa, tendo em vista que conceitua poesia. Ela trata sobre a variação de sentido do termo “poesia” conforme a língua, os limites entre sua etimologia e seu sentido atual e também alguns termos relevantes ao universo poético, quais sejam: os nexos prosa/poesia, poema/poesia, literatura/poesia. Nela, o crítico afirma que o estudo da poesia demanda certa complexidade de pensamento devido ao fato de a linguagem poética ser menos convencional, mais concentrada e menos acessível, à primeira vista, do que a prosa, que se aproxima da linguagem cotidiana. Fica implícito no texto que, embora coloque-a mais próxima da linguagem cotidiana, o crítico não considera a prosa um gênero inferior à poesia. Em outras palavras, o poema é tido pelo crítico como um gênero mais difícil de se estudar, por ser mais condensado do que a prosa, motivo pelo qual o curso de poesia se destina às turmas formandas. Será esse o motivo pelo qual ele se deteve principalmente à recepção crítica do romance ao longo de sua produção?

Para essa pergunta, não há resposta, mas, de toda forma, deve-se pontuar que a importância que ele dá para a poesia revela até mesmo uma preocupação com o rumo da crítica literária. “Há sem dúvida mais estudos sobre prosa do que sobre poesia; mas os estudos mais revolucionários e talvez mais altos dos nossos dias, até bem pouco, foram de crítica de poesia”. (CANDIDO, 1996, p. 11). De acordo com essa citação, pensa-se que uma possível resposta para aquela pergunta pode ser, sem certeza, que a inclusão da poesia no plano de curso daquele departamento significasse uma necessidade de atualização de seus próprios conhecimentos. Longe da ideia de que o crítico não possuísse ferramentas para realizar uma análise de poesia, porque esse argumento é improvável, mas a prática de ensino desse tipo de análise parece ter influenciado positivamente sua crítica e sua visão de mundo. A justificativa dessa hipótese se encontra no fato de que, após ter apreendido os preceitos para uma crítica literária da poesia modernista, verificada no *Estudo analítico do poema*, foram escritos textos que se ligam

diretamente com o conteúdo das aulas, como “O sonho lógico de Manuel Bandeira” (1966), em parceria com sua esposa Gilda de Mello e Souza, “Movimento geral da literatura contemporânea” (1967) e, do mesmo ano, “As inquietudes da obra de Carlos Drummond de Andrade”, que depois se tornaria “Inquietudes na poesia de Drummond”.

A missão assumida por Candido de incentivar a atividade crítica de poesia no Brasil também se justificativa pelo fato de que, para ele, a poesia foi mais “renovadora” do que a prosa no século XX. Mas qual seria o motivo pelo qual Antonio Candido consideraria a crítica de poesia mais “renovadora”? Ele provavelmente se refere ao modo como essa crítica deu conta de analisar um objeto anticonvencional e de limites movediços. Siscar (2010, p. 9) trata dessas características da poesia moderna como aspectos que constituem a “crise da poesia” tradicional:

De Baudelaire ao Concretismo brasileiro e mais além, a poesia experimenta uma notável e complexa metamorfose, rica em rupturas e deslocamentos, que não deixa de ter relação com as transformações históricas, inclusive com as transformações do discurso das ciências humanas. Tal como o marxismo, a psicanálise ou a crítica filosófica, o discurso poético moderno coloca em questão aspectos fundantes de seu sentido, estabelecendo um ponto de vista sobre os novos desafios da cultura e sobre os limites do próprio humanismo. Considerada por alguns como declinante e crepuscular, por meio de uma eventual comparação com a popularidade da lírica romântica, a poesia tem papel ativo na constituição de nossa relação com a linguagem e, sem dúvida alguma, de nossa relação com a realidade.

O autor considera a crise um *topos* da modernidade, isto é, a emergência de um ponto de vista pelo qual observamos e experienciamos o mundo moderno. Ele acredita que, a partir da consciência de crise, é possível renovar e engajar reflexões sobre o estado da literatura. Para Siscar (2010, p. 9), a poesia moderna procura autonomia, sem que por isso se isole da realidade. Ela visa fornecer “os recursos para carregar ou suportar os paradoxos de sua inscrição na realidade, atribuindo-lhe a condição de discurso histórico, que denuncia, inclusive, as ficções paradisíacas da cultura como identidade entre forma e experiência”.

A crise é a matéria da estrutura e da temática da poesia, além de iluminar “o sentido de outros campos e discursos sociais, reconhecendo neles as estratégias políticas implícitas de manipulação, eufemização ou desdramatização da linguagem” (SISCAR, 2010, p. 10). O discurso poético, para ele, sente o impacto da crise vivida fora da literatura, apresenta as marcas da violência de nossa época e, justamente por meio dessas marcas, “nomeia a crise — a indica, a dramatiza como sentido do contemporâneo” (SISCAR, 2010, p. 10). A poesia dramatiza o presente no sentido de que perturba a possibilidade de remissão à tradição e salto ao futuro. Nomeada a crise, a poesia retira as possibilidades de fuga e obriga o indivíduo a estar na

realidade: sendo assim, a vivência do ser poético tende a acontecer por duas principais vias, a retórica do mal-estar e a apocalíptica. Em alguns dos principais poetas modernos, isso ocorre da seguinte maneira:

A profecia do fim do mundo, em Baudelaire, por exemplo, é uma maneira irônica de constatar o desastre do presente; a “crise de verso”, em Mallarmé, um dispositivo que coloca em jogo a tarefa “antropológica” da poesia; o “ódio” à época contemporânea, um modo de estabelecer o sentido da maldição, em Verlaine; o misto de violência e melancolia em relação às ruínas, o dispositivo básico da destruição vanguardista. (SISCAR, 2010, p. 10).

Esse contexto em que a ideia de poesia se encontra fez com que ela fosse considerada um mito, que poderia ser compreendido apenas sob a égide de uma crítica “certa”, produzida quase que literariamente. O *topos* crise se torna, portanto, também um ponto de vista assumido pela crítica literária. De certa maneira, ao demonstrar a importância de se estudar poesia no curso que ministrava, Antonio Candido parece estar ciente do estado de emergência daquele *topos*. Ele parece considerar que a crítica de poesia, tida como mais renovadora, abriu caminho para a leitura de obras que subverteram os padrões tradicionais da escrita poética e mudaram o rumo da literatura como um todo, a contar pelo gênero romance. De certa maneira, o estudo da poesia se tornava imprescindível, tendo em vista que as mudanças de ordem poética influenciavam até mesmo outros gêneros literários, como o até então mais estudado por ele.

[...] o romance moderno nascera da fusão e da mistura, a princípio um tanto informe e caótica, de vários gêneros literários, velhos e novos, mais tarde, por volta de meados do século XIX, a poesia moderna se fixava como lírica segundo o modelo oposto da pureza, da depuração, da interrupção dos nexos dialógicos e dinâmicos com outros gêneros literários. (BERARDINELLI, 2007, p. 15).

Enquanto o romance tendia à eliminação das noções de espaço e tempo e abandonava a tentativa de retratar a realidade, influenciado pelos procedimentos da pintura moderna – a deformação, a dissociação e a desfigurativização, elementos-chave das vanguardas europeias– (ROSENFELD, 1996), a poesia procurava se afastar da referencialidade e, conseqüentemente, da convenção estrutural que se realiza por meio do verso. A sequência lógica deu lugar a vazios nas obras de escritores como Baudelaire e Mallarmé, com as quais dialogam as propostas poéticas dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, idealizadores do movimento brasileiro denominado Concretismo.

Com base em Rosenfeld (1996), talvez possa se pensar que, em certo ponto, o crítico notou que os limites entre a prosa e poesia tinham se tornado escorregadios: supõe-se que a

não-referencialidade tenha se tornado um elemento presente no *Zeitgeist* ou no espírito daquele tempo, que influenciava todas as manifestações culturais. Tomando essa ideia geral para o assunto da poesia, subentende-se que a necessidade do desvinculamento com a noção tradicional de *mimesis* se tornou quase unívoca na literatura ocidental. Um tanto quanto incerto, esse movimento parece ter abrangido e continua, até os dias atuais, abrangendo tanto o universo romanesco quanto o poético.

A primeira tensão tratada pelo crítico na introdução do *Estudo analítico do poema* é o nexos poesia e literatura. Nossa língua, ao contrário de uma língua como o alemão, não difere esses termos claramente. Enquanto “*Literatur*” representa todo tipo de escrita não poética, como o texto jornalístico e a história, “*Dichtung*” se refere à escrita literária.

No período formativo, o termo “literatura” era empregado a todo tipo de escrita que incrementasse o sistema literário nacional. Por exemplo, a obra de Silvio Romero, *História da literatura brasileira*, compara poetas e jornalistas. Uma perspectiva posterior a essa é a de que a poesia é “a forma suprema de atividade criadora da palavra, devida a intuições profundas e dando acesso a um mundo de excepcional eficácia expressiva” (CANDIDO, 1996, p. 12). Em outras palavras, para o crítico, a atividade poética é considerada superior dentro da literatura, porque, historicamente, está atrelada à noção de criatividade – isto é, de produção de novas realidades. Por representarem superioridade, durante muito tempo, os versos eram utilizados nos gêneros mais nobres. Aristóteles, por exemplo, mostra que as principais formas da literatura grega antiga eram a tragédia, a lírica e a epopeia, todas elas praticantes do verso tradicional.

Por muito tempo, a poesia funcionou como “uma pedra de toque para avaliarmos a importância e a capacidade criadora desta [da literatura]” (CANDIDO, 1996, p. 12, grifo nosso). No entanto, “o desenvolvimento do romance e do teatro em prosa” teria retirado a literatura da “nebulosa criadora da poesia” (CANDIDO, 1996, p. 11). Isto é, a prática da prosa nesses gêneros desenvolvidos na modernidade teriam colaborado para a desestabilização do estado reinante da poesia, que passa por uma autorreflexão. Dessa forma, a crise da poesia afetou toda a literatura.

A saída da literatura da “nebulosa criadora da poesia” ocorreu num longo processo de mudança de um estado de coisas estratificado para uma realidade problemática, que assistiu às evoluções industriais e científicas, mas também à percepção de uma busca incessante do homem por algo inominável, o preço do advento da noção de consciência, que tenta racionalizar e relativiza as coisas e fornece condições ideais para a fortificação do romance.

Na “apresentação do programa”, Antonio Candido explica sua metodologia e, por sua vez, fornece dados para compreendermos como seu método se configura diante do texto

poético. Inicialmente, o crítico afirma que o objetivo do curso é o estudo do poema enquanto estrutura semiautônoma, e não da poesia, que é sua essência, ou da interpretação literária, que diz respeito a uma individualidade analítica não ensinável.

Para ele, a diferença entre poesia e verso se tornou mais clara com certos textos do Romantismo, com o aparecimento do poema em prosa e com a expurgação do lirismo. A noção de variedade de possibilidades escritas com e sem verso (poesia em prosa, poema em prosa, prosa poética, prosa versificada) se intensificam com o advento das correntes simbolistas e, para o crítico, principalmente, das pós-simbolistas. Uma das lições que elas deixam é que a poesia não existe apenas nos gêneros poéticos, já que pode ser encontrada na ficção em prosa (CANDIDO, 1996, p. 13).

Além disso, reconhece que o verso pode ser utilizado em qualquer tipo de texto. É o caso da poesia didática do século XVIII, que embora se valha de uma atividade até então relacionada ao poeta – a metrificação – se aproxima mais dos valores da prosa. Isso mostra que a poesia não se refere à forma, mas a um tipo de essência que a constrói.

O nosso curso visa, pois, basicamente, à poesia como se manifesta no poema, em versos metrificados ou livres. Em seguida, seremos levados a estudar o que o poema transmite, o que tradicionalmente se chama o seu conteúdo, e neste caso nos aproximaremos de um estudo da poesia. Assim, chegaremos a ela partindo empiricamente das suas manifestações concretas, e não fazendo o caminho inverso, mais filosófico. Por quê? Porque estamos interessados sobretudo em formar estudiosos e professores de literatura, para os quais a tarefa mais premente é saber analisar os produtos concretos que são os poemas. (CANDIDO, 1996, p. 14).

A intenção do curso não é, pois, tratar sobre a poesia, mas lidar direta e concretamente com o poema. Fica a ideia de que poema é o resultado formal de uma manifestação poética lapidada em palavras e de que a crítica literária precisa partir desse resultado para, depois, pensá-lo filosoficamente. Para ensinar a análise literária do poema, o crítico elucida três etapas que devem ser seguidas: o comentário, a análise propriamente dita e a interpretação. Sua lógica analítica é formada por esses três movimentos:

O comentário é essencialmente o esclarecimento objetivo dos elementos necessários ao entendimento adequado do poema. É uma atividade de erudição, que não pressupõe em si a sensibilidade estética, mas que sem ela se torna uma operação mecânica. O verdadeiro fomentador experimenta previamente todo o encanto do poema, para em seguida aplicar-lhe os instrumentos de análise. Depois desta, a interpretação deve surgir como um

reforço daquele encantamento, e não como seu sucedâneo ou diminuição. (CANDIDO, 1996, p. 14).

A primeira etapa é chamada pelo crítico de tradução de sentido e do conteúdo humano, isto é, “da mensagem através da qual um escritor se exprime, exprimindo uma visão do mundo e do homem” (CANDIDO, 1996, p. 17). O comentário funciona como uma tradução da face expressiva da literatura e, se bem realizado, facilita a interpretação, da mesma forma como uma hipótese dá o caminho para se chegar a conclusões e a tese é reforçada pela síntese. Candido afirma que se trata de uma atividade erudita, já que se baseia no conhecimento de literatura e do mundo do comentador. O comentário é necessário em casos em que a poesia se afasta da realidade do leitor, seja estrutural ou semanticamente. A leitura de um poema antigo, por exemplo, exige um trabalho prévio filológico. Mas não apenas textos antigos podem ser mais facilmente adentrados a partir do comentário: a tradução se dá a nível gramatical, social, biográfica e estética, e pode contribuir para a análise, embora não seja necessário para sua execução. Então, o comentário estreita a ligação entre a obra e o leitor, pois se baseia na experiência com o texto: o crítico diz que sem ela a análise continua tendo o caráter científico, pois se dirige a características comprováveis, mas tende ao mecanicismo e se limita à verificação de componentes ou estruturas externas, além de dificultar a interpretação.

A segunda etapa é a análise propriamente dita, isto é, o exame dos elementos internos do poema, principalmente seu aspecto fônico e semântico, a fim de decompor o poema em suas partes. A intenção é, com o conhecimento adquirido pela pesquisa realizada na etapa do comentário ou anteriormente, adentrar na camada textual e apreender o ritmo – definido como “o largo compasso do poema sobre o qual repousa o estilo, sendo o elemento que unifica num todo os aspectos de uma obra de um artista ou de um tempo” (CANDIDO, 1996, p. 14) – para compreender como eles se configuram no todo. O crítico afirma que a análise pode pender mais para a primeira ou segunda etapa e que ela se situa, como elemento fundamental no círculo hermenêutico, que permite ver o poema como um sistema, como um todo correspondente ao seu conceito de ritmo.

O curso tem como foco o ensino dessa etapa, a análise. Por isso, seu programa engloba tópicos que parecem um passo a passo para a realização da análise do texto como um todo. No primeiro tópico, “Os fundamentos do poema”, trata sobre sonoridade, ritmo, metro e verso. No segundo, “As unidades expressivas”, fala sobre figura, imagem, tema, alegoria e símbolo. No terceiro, “A estrutura”, discute sobre princípios estruturais, organizadores e sistemas de integração linguística. No quarto, “Os significados”, debate sobre a semântica poética. No

quinto, “A unidade do poema”, realiza uma conclusão. Enfim, essa etapa aproxima técnicas da estilística literária e do estruturalismo, já que se preocupa com a maneira pela qual a estrutura, alterando o termo de Todorov (1969), a “sintaxe” do poema se torna expressiva.

A terceira etapa, da interpretação, é a tida como a finalidade da crítica literária. Candido conceitua interpretação tendo em vista dois extremos de pensamento: um que tende a vê-la como um ato completamente intuitivo e outro que tende à desconsideração de qualquer tipo de intuição. Visando ao equilíbrio desses pensamentos, ele propõe o ensino e a aprendizagem da interpretação sistemática, isto é, um tipo de juízo que não se prende na realidade concreta do poema, a forma e o conteúdo, não utiliza padrões extrínsecos, nem projeta os sentimentos e a realidade do leitor. Para ele, esse é o ponto que distingue o crítico iniciante do amador. Ver o que as particularidades textuais têm a dizer sem destruir o encanto inicial da obra, percebida na experiência da leitura e pela análise apurada, corresponderia à redução estrutural, conceito que aparece em torno da analítica do romance de Antonio Candido.

Com as etapas elucidadas, voltemos à etapa da análise. Para o crítico, a camada fônica e a semântica são as mais importantes do poema, já que a elas se englobariam as demais. O crítico, para tratar sobre a correspondência entre som e sentido, menciona a teoria de Grammont – que, em resumo, relaciona sonoridade e sentimento, e se assemelha ao esforço de Martins em *Introdução à Estilística* (2008).

Candido (1996, p. 31) considera que “todo verso tem assonâncias e aliterações que constituem a base da sua sonoridade, e que contribuem poderosamente para o seu efeito” e que “o esforço de Grammont consistiu exatamente em estudar estes efeitos, mostrando o valor específico de cada vogal e consoante, quando repetida ou combinada a outras”. Essa teoria é resumida em diversos tópicos: no exame de homofonia, assonância, harmonia, melodia, harmonia imitativa e sinestesia, concluindo que o valor expressivo da sonoridade é regido pelo sentido. A essa teoria, o crítico acrescenta o estudo da rima, do metro e do verso, que considera a unidade do poema.

Os diversos apontamentos sobre a sonoridade do poema podem lembrar um tradicionalismo estilístico focado em quantidade e não em qualidade. Sabemos que o detalhamento das especificidades composicionais do poema é importante para o curso, que visa oferecer aparatos teóricos para a análise literária baseada em dados concretos. No entanto, o crítico não se limita à comprovação da existência desses dados, porque, para ele, o estudo que desconsidera a natureza abstrata e o caráter subjetivo da literatura tende a se tornar mecânico. Por isso, dá importância à etapa da interpretação literária.

Todo poema é basicamente uma estrutura sonora. Antes de qualquer aspecto significativo mais profundo, tem esta realidade liminar, que é um dos níveis ou camadas da sua realidade total. A sonoridade do poema, ou seu "substrato fônico" como diz Roman Ingarden, pode ser altamente regular, muito perceptível, determinando uma melodia própria na ordenação dos sons, ou pode ser de tal maneira discreta que praticamente não se distingue da prosa. Mas também a prosa tem uma camada sonora constitutiva, que faz parte do seu valor expressivo total (CANDIDO, 1996, p. 23).

Para o crítico, o nível mais superficial do poema é o substrato fônico. Essa sonoridade acaba gerando o que ele chama de ritmo, que ultrapassa a noção de som. O ritmo da poesia se distingue do ritmo da prosa, embora eles possam se assemelhar em muitos casos.

O aspecto sonoro, para ele, é a primeira coisa a ser notada na leitura de um poema, por isso sua importância no livro. Por constituir um nível concreto do texto, o crítico demanda boa parte do livro a ensinar procedimentos analíticos voltados à camada sonora do poema, os quais podem ser aplicados a diversos textos.

O crítico considera que, mais profundamente, há a camada semântica. Para ele, a linguagem figurada, ou o pensamento abstrato, para citar o texto de Válerly (1991), seria a alma da poesia, que é a essência do poema. Candido apresenta detalhadamente os tipos de conceitos figurados, como a imagem, símile, metáfora, alegoria, símbolo, além de retomar a classificação dos elementos do discurso segundo a Retórica. Mas, para ele, o desdobramento mais importante do pensamento abstrato seria a metáfora, isto é, um tipo especial de imagem que se baseia na analogia, na possibilidade de estabelecer uma "semelhança mental e portanto uma relação subjetiva, entre objetos diferentes, abstraindo-se os elementos particulares para salientar o elemento geral, que assegura a correlação". (CANDIDO, 1996, p. 88)

A mudança de sentido faz da imagem e da metáfora um recurso admirável de reordenação do mundo segundo a lógica poética; mas a metáfora vai mais fundo, graças à transposição, abrindo caminho para uma expressividade mais agressiva, que penetra com força na sensibilidade, impondo-se pela analogia criada arbitrariamente. O arbítrio do poeta depende de condições do meio (como a moda literária) da tradição histórica (que lhe oferece exemplos) e sobretudo da originalidade pessoal (que lhe permite juntar novos significados aos significados existentes). Dizer que a vida é breve como as flores é um lugar comum, de tal modo que seu efeito só pode atuar se o contexto for organizado com originalidade (veremos adiante que a organização do todo é no poema condição de eficácia das partes). Mas dizer "voltei-me em flor" (Mário de Andrade) é novo, único e mais revelador. A imagem e a metáfora podem ter uma capacidade ilustrativa quando se incorporam a famílias já conhecidas. E podem ter capacidade reveladora, quando criam uma relação nova, que esclarece o mundo de forma diversa. (CANDIDO, 1996, p. 88).

Para Candido, a metáfora proporciona o desvio da convenção linguística e das ideias por meio de uma analogia arbitrária. Em seu pensamento, a transposição de sentidos na criação do signo literário é capaz de reordenar o mundo de maneira mais expressiva e intensa do que na realidade. Essa arbitrariedade do signo é pensada por Antonio Candido: ao revisar a contribuição da linguística e da psicologia para o estudo da metáfora, mostra que a palavra não é simplesmente um artefato, e sim um “invólucro simbólico de um sentido que radica em camadas profundas do espírito” (CANDIDO, 1996, p. 96). O signo linguístico é considerado não apenas convenção, mas um processo natural ligado, de certa maneira, ao funcionamento mental saudável. “Os estudos de Freud e seus discípulos, ou de dissidentes da psicanálise, como Jung, fizeram ver a importância da formação de imagens como processo normal e constante de elaboração mental” (CANDIDO, 1996, p. 96).

O crítico demonstra que a linguagem poética, baseada em grande parte na formação de imagens, isto é, a imaginação, é uma manifestação imanente ao homem e essencial, e não uma invenção. Baseando-se em Bachelard (1994), indica que o devaneio teria sido o responsável pela descoberta do fogo e a decorrente evolução da espécie humana, por meio da mistura de diferentes imagens armazenadas pela memória. A metáfora, alma da poesia, se basearia nessa capacidade inata de multiplicação de imagens. Demonstra, também, que o pensamento abstrato está ligado à prática. O ócio criativo, o trabalho livre da imaginação e o cruzamento imagético de dados da experiência cotidiana fornecem meios necessários para a elaboração de técnicas que permitem projetar, examinar, reconhecer o mundo para, então, agir. Portanto, na obra do crítico, o poema é tido como texto metafórico por excelência, o que justifica seu caráter humanizante. Em outras palavras, é considerado um objeto estético que, embora possua certa autonomia estrutural, cumpre uma função na realidade. O tratamento dessa função, no entanto, fica a gosto do analista, de maneira que se vincula à parte subjetiva da análise: a dos comentários e da interpretação, os quais não se configuram como o foco do professor Antonio Candido.

O conceito de Análise, para Candido, seria então um método geral e programático, que inclui a interpretação como etapa, ou seja, com os meios de análise se chega a um fim semântico, com resquícios da valorização do erudito, porém numa posição mais equilibrada. Por outro lado, o conceito de Interpretação equivale a algo pessoal e decisivo, uma operação que vem após a tradução efetuada pelo comentário, uma visão experimental do indivíduo sobre os aspectos expressivos do poema. Não há, portanto, na posição assumida por Antonio Candido, a emergência da questão do sujeito, a questão foucaultiana do sujeito, para ser mais específico. Candido, ao colocar o comentário e a interpretação literária como etapas para uma (des)conjunção do poema como objeto, possibilita, indubitavelmente, uma abertura analítica

muito importante para a funcionalidade pedagógica universitária. (GOMES, 2007, p. 54).

Gomes (2007) investiga *O estudo analítico do poema* a partir da noção de fim, contrastando-o com as teorias de Agamben, Bataille, Foucault e Blanchot. O autor, em poucas páginas, relaciona o pensamento desses autores ao comentário de uma aluna de Antonio Candido: a aula tinha sido inenarrável. Salvo engano, ele busca, então, compreender o significado de “inenarrável” em teorias mais contemporâneas, chegando à conclusão de que, na contramão daqueles autores, que pensam o fim do poema como os limites do poema, Antonio Candido escreveu um texto supostamente “meio desconcertado” que funcionou bem para sua função. Daí vem a ideia de que o texto evoca infinitude, visto que ele não tem como intenção fechar a questão, mas jogar diversos pressupostos teóricos que devem ser organizados e escolhidos conforme a necessidade e a coerência de cada aluno-analista.

2.3 Do romance

O ensaio “A personagem de ficção” foi publicado em 1963, momento de consolidação do método crítico de Candido, que já tinha lançado sua obra magna em 1959, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, e preparava *Literatura e sociedade*, obra que seria publicada em 1965 e trataria mais especificamente sobre a abordagem que denomina “dialética”.

Em “A personagem de ficção”, o autor parece considerar um argumento que seria o núcleo desse último livro, isto é, a incapacidade de se analisar integralmente o texto literário aplicando um método não dialético (ou extrínseco ou intrínseco).

O ensaio se vale de um ponto de vista que aparenta ser resultado da integração de conhecimentos da narratologia e de ciências relacionadas à literatura, como a sociologia, antropologia e psicanálise. Advém da narratologia a divisão estrutural e a noção de economia literária para o exame das partes e, dessas ciências, grosso modo, a tendência de verificar as diversas manifestações da humanidade, a qual se impõe à análise literária como característica que vivifica a estrutura.

Essa reflexão sugere que, ao estudar o romance, o crítico não propõe o estudo de categorias narrativas isoladas, mas de elementos supostamente anteriores ao sentido narratológico, os quais, tendo significado apenas em conjunto, fundamentam a forma e o conteúdo do discurso literário.

O autor estuda o romance como uma série de fatos organizados por um enredo e vividos por personagens e suas ideias, tríade que, se coerente, geraria o efeito de verossimilhança (CANDIDO, 1970, p. 51). Para ele, esses elementos são imprescindíveis para a composição do gênero, sendo codependentes e equivalentes em importância. Esse esquema de interações resultaria na sua concepção de unidade romanesca, isto é, a fusão desses elementos constitutivos para funcionarem como uma estrutura indissolúvel.

Espaço e tempo não compõem o esquema romanesco proposto por Antonio Candido, porque são considerados condições da personagem. Nesse sentido, o pensamento do crítico dialoga com o de Rosenfeld (1996, p. 80), que percebe que o romance moderno, assim como a pintura, em certo ponto aboliu as noções tradicionais de tempo e espaço, os quais passaram a ser tidos como formas relativas ou aparentes da consciência. Baseado na noção de que a vida é um constante devir, o fenômeno da "desrealização", que permeou o pensamento artístico-ocidental-moderno, evidenciou a superficialidade da adoção de perspectivas absolutas, como a ordem cronológica e a espacialidade concreta.

O ensaio também dialoga com *A teoria do romance* (2000), de Lukács. Para o filósofo húngaro, o gênero foi condenado à fragmentação e ao contingenciamento com o advento da modernidade, que rompeu a relação orgânica entre o homem e o mundo. Mazzari, na orelha do livro lukacsiano publicado pela Editora 34, afirma que o pano de fundo dessa obra é o conceito de épica, gênero que tem o seu auge em um tempo em que a vivência da totalidade se dá de forma imediata e o homem está enraizado em um mundo homogêneo, fechado e pleno de sentido.

Considerando o romance um entrecruzamento de gêneros, em que se destaca o épico adaptado a novas circunstâncias, e um indício da busca autêntica ou inautêntica do homem por um objetivo que não é mais dado de forma evidente, Lukács pensa que a ficção teria se fortalecido por projetar a noção de "totalidade fechada" por meio de sua estrutura e não por refletir a realidade, que então se via fraturada e perdia o seu caráter transcendental. A problematização do indivíduo e a fragmentação de sua realidade geraria uma "incompletude completa" por conta da interiorização da ideia, que, ao ser desligada da vida concreta, surge entre eles como um componente necessário para o estabelecimento da ficção, um todo composto pela ausência. Além de se valerem da noção de deformação do real como a passagem de um sistema diádico a um triádico, um possível influxo hegeliano, ambos os autores refletem sobre o conceito de realidade inventada para estudarem o romance.

Candido acredita que a peculiaridade deste é a complexidade de sua personagem, que, atravessada pelo processo histórico-cultural que legitima a ficção, transfigura as mudanças

do/no homem moderno. Em sua concepção, o marco do estatuto ficcional é o advento de seres fictícios que parecem viver como seres humanos, com problemas e ideias.

“Parecer” é o que chama de verossimilhança, conceito aristotélico, que, em sua obra, corresponde à coerência interna de uma obra literária e se assemelha à coerência ou verdade da vida real. Citando a comparação entre *Homo fictus* e *Homo sapiens* estabelecida por Foster (2005, p. 31), Candido pensa a seguinte questão: a personagem seria uma espécie de homem, de vida, ou sua imitação? Primeiro, entende-se que, se por um lado, aquela vive segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade do homem; por outro, vive, intensa e coerentemente, situações importantes para a sustentação do enredo. Segundo, deve-se considerar que, para o crítico, a complexidade da ficção está implicada justamente em sua capacidade de ser e, ao mesmo tempo, não ser semelhante à realidade: como dissemos, esta passaria por um processo de transfiguração.

Fornecendo ao leitor a possibilidade de conclusão e conhecimento pleno sobre alguém, o que na realidade seria impossível, a personagem, mesmo que pareça livre, aberta a possibilidades tanto quanto um humano, se limita às escolhas do escritor. Sua personalidade é construída e apreendida a partir de fatos específicos que se submetem à coerência do enredo, em prol da qual muitas produções, senão todas, desconsideram alguns fatos desnecessários ou essencialmente humanos — como os relativos à higiene e limpeza, a necessidades fisiológicas e à alimentação — ou simplesmente não tentam abranger o tempo equivalente a uma vida completa.

Quando abordamos o conhecimento direto das pessoas, um dos dados fundamentais do problema é o contraste entre a continuidade relativa da percepção física (em que fundamos o nosso conhecimento) e a descontinuidade da percepção, digamos, espiritual, que parece frequentemente romper a unidade antes apreendida. No ser uno que a vista ou o contato nos apresenta, a convivência espiritual mostra uma variedade de modos-de-ser, de qualidades por vezes contraditórias.

A primeira ideia que nos vem, quando refletimos sobre isso, é a de que tal fato ocorre porque não somos capazes de abranger a personalidade do outro com a mesma unidade com que somos capazes de abranger a sua configuração externa. E concluímos, talvez, que esta diferença é devida a uma diferença de natureza dos próprios objetos da nossa percepção. De fato, — pensamos — o primeiro tipo de conhecimento se dirige a um domínio finito, que coincide com a superfície do corpo; enquanto o segundo tipo se dirige a um domínio infinito, pois a sua natureza é oculta à exploração de qualquer sentido e não pode, em consequência, ser apreendida numa integridade que essencialmente não possui. Daí concluirmos que a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial. E que o conhecimento dos seres é fragmentário. (CANDIDO, 1970, p. 53).

Lendo esse trecho, fica a impressão de que o crítico salienta uma tensão entre pessoa e personagem, sendo, respectivamente, finita e infinita para a percepção humana. Quem trata sobre essa dualidade é Zérafra (2010, p. 9), segundo o qual "todo romance exprime uma concepção de pessoa que sugere ao escritor a escolha de certas formas e confere à obra seu sentido mais amplo e mais profundo" e "se esta concepção se modifica, a arte do romance se transforma". Tomando seu pensamento como base, tentemos apreender a concepção de pessoa manifestada no nosso objeto de estudo.

Candido diferencia personalidade e configuração externa, afirmando que aquela é impossível de se captar por ser deformada pela interpretação, enquanto essa, único modo de percepção possível do outro, não oferece um tipo de conhecimento profundo. Por isso, diz que escritores que se baseiam em pessoas para construir seus personagens, em verdade, não os imitam, mas, como um médium, constroem uma leitura de seu mistério "com a sua capacidade de clarividência", isto é, de tomar conhecimento de algo sem empregar os sentidos (CANDIDO, 1970, p. 62).

Além disso, acrescenta que a diferença entre os dois tipos de conhecimento são os próprios objetos de percepção: a personalidade é um domínio infinito por ser oculta e naturalmente inconclusa enquanto se vive, e a aparência, finito, por se basear em aspectos superficiais. Assim, o encanto da ficção seria produzir o que há entre os dois: um ser que parece ilimitado, mas que se limita à coerência da criação e se difere de ambas as extremidades por possibilitar um conhecimento, ao mesmo tempo, completo e profundo.

[...] O romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza. (CANDIDO, 1970, p. 55).

Essa citação parece sintetizar a concepção de homem desenvolvida ao longo da obra de Antonio Candido e explicar o modo como ele percebe os fundamentos das relações humanas. Ao afirmar que o conhecimento do outro é "insatisfatório" e "uma aventura sem fim", projeta a busca por uma totalidade indisponível no mundo concreto, a qual, embora pareça com a busca

do homem moderno indicada por Lukács, se difere por não se justificar pelas condições da modernidade: a fragmentação seria inerente ao ser humano, embora tenha se tornado mais visível e questionada durante esse período. A arte romanesca seria uma forma de dominar e individualizar o real, tendo em vista que o escritor forneceria verdades efetivas ao leitor e possibilitaria a identificação com o ser fictício.

Até meados do século XVII, os romancistas, assegurados pela noção de que a literatura imita o mundo, tentaram convencer os leitores de que suas personagens eram reais para serem aceitas (GALLAGHER, 2009); mas o fato de o indivíduo poder experimentar um tipo de conhecimento pleno, que possibilita uma adesão afetiva e intelectual, parece ter suprido a impossibilidade de se inteirar de seu semelhante, estimulado a imaginação e absolvido a ficção, antes geralmente tida como mentira. Nessa mesma linha de pensamento, Candido (1970, p. 44) considera o romance uma maneira de tornar a vida lógica e compreensível, mas não mais simples.

Para Magris (2009), o romance é inconcebível sem a condição moderna pelo fato de sua essência, sua estrutura e sua função dialogarem com a noção de mundo capitalista. Para compreendermos o seu pensamento, devemos retornar à Idade Média, tempo em que a sociedade se configurava segundo uma hierarquia que preestabelecia o valor e o sentido das coisas e tinha o clero, a nobreza e a plebe como classes sociais bem delimitadas.

Naquela época, o escritor era considerado um reproduzidor do mundo, pois ainda exercia grande impacto a tendência de compreender a arte como uma imitação da realidade: a noção de mímese. Até então, os receptores de literatura — o que, no período, não correspondia necessariamente a leitores — exerciam uma atividade mais passiva do que ativa, porque os sentidos textuais, grosso modo, não precisavam ser construídos. Demorou algum tempo, desde que isso passou a ser necessário, para que a realidade inventada deixasse de ser entendida como mentira ou enganação.

O advento da burguesia, as grandes navegações e as descobertas científicas revolucionárias, como a teoria heliocêntrica, de Galileu Galilei, abalaram a rigidez do sistema feudal, possibilitando a mobilidade econômica e territorial e modificando a sociedade, que passou a ser sistematizada pelo capitalismo. Com isso, o valor das coisas se tornou abstrato: em vez da troca de mantimentos, eles começaram a ser comprados com dinheiro. Além disso, grande parte da população migrou para centros urbanos com o intuito de trabalhar em fábricas, geralmente em condições precárias. As mudanças no modo de vida modificaram o pensamento do homem ocidental, que então tende a viver em constante confronto com sua consciência e a dos outros na tentativa de compreendê-las. Em Bakhtin (2013), o confronto de múltiplas vozes

e ideias plenivalentes, independentes e contrárias em um mesmo texto, que projeta um estado de crise e inconstância da vida, compõe o conceito de polifonia. De maneira geral, a modernidade apreende e projeta a situação inconclusiva e fragmentária do ser e do mundo em termos artísticos. Podemos afirmar que o romance, em conflito com a noção de esquema social ideal e captando a ausência de ideias prontas nas transformações do mundo, é a sua estética.

A busca por realidades concretas parece ter tido lugar até mesmo na psicologia moderna, que buscou, por meio da noção de inconsciente, conhecer o insólito, o âmago do indivíduo. O pensamento freudiano mostrou que a dimensão da personalidade humana é infinita e múltipla: para o autor, na tentativa de compreendê-la, descobriu-se que uma mesma pessoa pode agir e pensar de maneiras inesperadas a ponto de parecer possuir mais de uma consciência.

Antonio Candido afirma que a noção de mistério dos seres sempre esteve na criação literária, como se vê nas obras de um autor como Shakespeare, mas de maneira não tão consciente. Com as investigações metódicas da psicologia, essa noção passou a ser tratada de maneira voluntária e sistemática — o que concedeu-lhes um aspecto mais voluntário — por alguns escritores do século XIX "como tentativa de sugerir e desvendar, seja o mistério psicológico dos seres, seja o mistério metafísico da própria existência" (CANDIDO, 1970, p. 42). A citação seguinte sugere que os seguintes autores foram os precursores do romance moderno por transfigurarem a fragmentação do ser e do mundo:

Escritores como Baudelaire, Nerval, Dostoievski, Emily Brontë (aos quais se liga por alguns aspectos, isolado na segregação do seu meio cultural acanhado, o nosso Machado de Assis), preparam o caminho para escritores como Proust, Joyce, Kafka, Pirandello, Gide. Nas obras de uns e outros, a dificuldade em descobrir a coerência e a unidade dos seres vem refletida, de maneira por vezes trágica, sob a forma de incomunicabilidade nas relações. É este talvez o nascedouro, em literatura, das noções de verdade plural (Pirandello), de absurdo (Kafka), de ato gratuito (Gide), de sucessão de modos de ser no tempo (Proust), de infinitude do mundo interior (Joyce). Concorrem para isso, de modo direto ou indireto, certas concepções filosóficas e psicológicas voltadas para o desvendamento das aparências no homem e na sociedade, revolucionando o conceito de personalidade, tomada em si e com relação ao seu meio. É o caso, entre outros, do marxismo e da psicanálise, que, em seguida à obra dos escritores mencionados, atuam na concepção de homem, e portanto de personagem, influenciando na própria atividade criadora do romance, da poesia, do teatro. (CANDIDO, 1970, p. 42).

A literatura, condicionada pelas mudanças do homem e de sua relação com o meio e pelo advento dessas concepções filosóficas, buscou aumentar o sentimento de complexidade do ser fictício e diminuir a ideia de esquema fixo e delimitado, o que, inevitavelmente, ocorre no processo de criação. O autor afirma que só é possível criar uma "ilusão do ilimitado", isto é, a

ideia de que a personagem vive tanto quanto ou mais do que uma pessoa quando todos os elementos da narrativa são adequadamente coerentes e o trabalho de seleção e combinação de traços psíquicos, atos e ideias é apurado. Uma obra em que essa ilusão atingiria seu ápice seria a de Marcel Proust, tratada pelo crítico como “subversão do gênero”, pois se esforçaria em construir a personagem de maneira tão fragmentária como a percepção de um ser realmente vivo.

A partir do século XVIII, o dominante estético-estilístico — o *Zeitgeist* nas palavras de Rosenfeld — do romance parece ter sido a singularização do ser fictício e a unificação do enredo, diferentemente do dominante anterior, que mobilizava a atenção para este. Segundo o crítico, os personagens podem ser construídos de duas formas, as quais corresponderiam, talvez, aos dois tipos de romance mencionados:

1) como seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados duma vez por todas com certos traços que os caracterizam; 2) como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério. (CANDIDO, 1970, p. 45).

Candido, revendo a história do gênero, identifica esses dois tipos de personagem, que corresponderiam aos tipos de romance, tendo em vista que, para ele, o ser fictício seria o elemento-chave para a compreensão da concepção de homem e sociedade de uma obra. O primeiro tipo, chamado de "personagem de costumes" e "plana", constituiria o romance também de costumes por ser caricatural, invariável e revelado desde o início da diegese: ele corresponderia à percepção possível dos nossos semelhantes, limitada e conclusiva conforme a perspectiva pela qual se observa. O segundo tipo, chamado de "personagem de natureza" e "esférica", seria uma característica do romance moderno por ser aberto e diverso psicologicamente, resultante de uma descrição analítica que projeta a inconclusão do ser humano: corresponderia à busca pelo conhecimento pleno sobre alguém, focalizando sua existência profunda e não sua posição no mundo.

O jeito como o crítico reflete sobre esses dois modos de ser, para nós, evoca as noções de singularização e automatização, debatidas por Viktor Chklovski em "A arte como procedimento". Afinal, faz sentido relacionar esse artigo à menção que Candido faz à capacidade de a literatura fornecer uma sensação de completude, pelo fato de a percepção da personagem ser mais conclusiva do que a que se tem sobre as pessoas no dia a dia?

Se examinamos as leis gerais da percepção, vemos que uma vez tornadas habituais, as ações tornam-se também automáticas. Assim, todos os nossos hábitos fogem para um meio inconsciente e automático.

[...] E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já passado não importa para a arte. (CHKLOVSKI, 2013, p. 43-45).

Chklovski confronta automatismo e complexidade para comprovar que a função da arte, feita a partir do procedimento estético e não da reflexão da realidade, é se contrapor ao habitual ou prosaico. Grosso modo, a tarefa do escritor seria, por um lado, singularizar o objeto por meio do obscurecimento e aprofundamento da forma para causar o efeito de estranhamento na percepção do leitor, que busca compreender o processo literário; por outro lado, desautomatizar e prolongar essa percepção da realidade por meio de técnicas literárias.

Consideramos que o centro da corrente crítica à qual esse texto se vincula, o formalismo russo, é o receptor e que a intenção do teórico é propor um método que, de certa maneira, elabore o inconsciente do mundo: se os objetos "fogem para um meio inconsciente", deve-se devolvê-los à vida. A noção de busca por algo não mais entregue de modo evidente é destacada novamente, já que esse pensamento tem como princípio a ideia de que, em algum momento, as coisas eram percebidas de maneira singular. O objetivo da literatura segundo essa corrente crítica seria deformar a realidade de maneira que o resultado não fosse facilmente interiorizado, apropriável e reconhecível pelo homem, que tende a tornar o cotidiano insignificante à consciência.

Levando essa discussão para o domínio dos seres fictícios, voltemos a estabelecer uma relação entre os dois tipos de personagem: a de costumes representaria a automatização da personalidade humana, já que o criador escolhe observá-la por uma perspectiva superficial e simplificá-la assim como fazemos no dia a dia; a de natureza representaria a singularização daquela, porque o autor sabe da impossibilidade de se conhecer completamente o âmago humano e, no mínimo, tenta convencená-la de maneira que pareça viver, fragmentariamente. O tratamento desse componente fictício por Candido converge, nesse sentido, com a teoria do formalista, já que, para ambos, a ficção parece se basear numa espécie de visão (no caso de Chklovski, isso é um fato), um afastamento voluntário ou singularização do homem a partir da seleção e combinação de modelos psíquicos colhidos do real.

Em outro ângulo da questão, Couto (2019, p. 6) mostra que “o processo de configuração das personagens descrito por Candido aproxima-se da atividade de análise realizada pelo antropólogo ante o grupo social que é objeto de sua pesquisa”. Ele percorre o ensaio a fim de compreender o seu significado antropológico, e encontra: um dos objetivos da antropologia, o desvendamento da alteridade, é também objetivo do escritor, que, criando as personagens que parecem viver e se relacionar como na vida real, revela “noções sobre os aspectos psíquicos do ser” (COUTO, 2019, p. 60). Pode-se acrescentar a essa interessante descoberta que o ensaio de Candido deixa entender que a prática da alteridade acontece não apenas no processo de configuração da personagem, que, como se viu em outros textos de sua autoria, se dá no nível da redução estrutural, mas também no momento da crítica literária e da leitura comum.

3 PARTICULARIDADES

3.1 Da poesia

3.1.1 Arte como redenção

O ensaio “Inquietudes na poesia de Drummond” se divide em sete partes. Antonio Candido verifica na poesia de Carlos Drummond de Andrade uma unidade: as inquietudes da personalidade que se manifesta em seus poemas. O crítico percebe a existência de três fases na produção de Drummond. Dessa maneira, ele investiga de que maneira os sentimentos, as angústias, os medos e as lembranças do poeta podem ter condicionado cada uma dessas fases. A hipótese do crítico é que as inquietações que se concretizam em palavras nos poemas são as mesmas sentidas pela pessoa Carlos – porém deformadas e modificadas a ponto de deixarem de ser individualidade para serem generalidade.

Há um outro ensaio do crítico que parece explicar os procedimentos poéticos adotados por Drummond, apresentados no ensaio que estamos analisando. Trata-se de “O mundo desfeito e refeito”, presente no livro *Recortes*. Nele, o crítico reflete sobre o processo de desconstrução e a reconstrução da realidade como forma de criar sentidos extraordinários a partir de dados dispostos em um mundo ordinário.

Entendemos que o crítico, nesse ensaio, elege como o centro da linguagem poética a metáfora. Em outras palavras, a sua complexidade advém do fato de ter uma ligação com o mundo e ao mesmo tempo ser uma coisa autônoma e diferente de seu referente, devido ao trabalho de seleção e combinação do escritor. Podemos pensar que essa ligação deixa de ser uma justificativa para o texto quando ele se estrutura como um mundo novo e, então, ela passa a ser apenas um fator externo que pode ter condicionado ou não a criação.

De volta ao ensaio “Inquietudes na poesia de Drummond”, percebe-se que existe um trabalho de desfazer a semelhança com o mundo real e outro para reconstruí-lo. O crítico explica que esse processo se dá pelo escritor, que “acentua a intensidade da analogia até parecer que não há mais mundo, mas sim uma mensagem com vida própria, podendo inclusive não se referir a algo que a experiência comprove” (CANDIDO, 1993, p. 30). Candido demonstra que esse processo não apenas ocorre no ato criativo de Drummond, como se coloca como um tema recorrente em sua obra, ao lado das inquietações, das quais passa a fazer parte.

Candido afirma que a primeira fase do poeta, composta pelos livros *Alguma poesia* (1930) e *Brejo das almas* (1934), se caracteriza por um reconhecimento do fato. É tida como

uma poesia quase cronística que, embora seja escrita aos moldes modernistas, isto é, de maneira anticonvencional, ainda não se desenvolve em torno da preocupação, pois se limita a constatar o mundo ao redor do poeta, sem que se apresente uma reação a ele.

No outro extremo de sua obra, marcada pelo livro *Lição de coisas* (1962), o autor estaria em uma fase serena novamente, demonstrando segurança sobre os procedimentos poéticos e os temas que adota. Além disso, nessa fase, prevalece a ideia de que o poeta é um ser integral, que possui uma ligação com o mundo e uma obra legítima.

Enquanto a primeira e a última fase de sua obra se encontram na ideia da certeza, a segunda se entrega ao universo das inquietudes. Nesse período, que vai de 1935 a 1959, conforme indica o crítico, o poeta deixa transpassar uma desconfiança aguda sobre tudo o que diz e faz.

Se aborda o ser, imediatamente lhe ocorre que seria mais válido tratar do mundo; se aborda o mundo, que melhor fora limitar-se ao modo de ser. E a poesia parece desfazer-se como registro para tornar-se um processo, justificado na medida em que institui um objeto novo, elaborado à custa da desfiguração, ou mesmo destruição ritual do ser e do mundo, para refazê-los no plano estético. (CANDIDO, 2017, p. 69).

Em sequência, no ensaio, o crítico menciona que o afastamento da realidade para a desconstrução confunde e agrava a dúvida do poeta, que “conduz outra vez o poeta a abordar o ser e o mundo no estado pré-poético de material bruto”, ou seja, leva o poeta ao estágio inicial.

Se pensarmos no processo de desconstrução e reconstrução, a fase da intensificação das dúvidas e inquietudes poderia ser pensada como um processo feito pela metade, pois está sendo aprendido: nas poesias feitas a partir dessa lógica, o poeta desconstrói a realidade, mas não consegue reconstruí-la.

Candido afirma que o bloco central da obra de Drummond se caracteriza pelas perplexidades ora sobre questões individuais, ora sobre problemas sociais, ora ambas. Poderia se dizer que o poema “José” marca a direção ao individualismo, enquanto “Sentimento do mundo” representa a preocupação social. Na verdade, as supostas polaridades dão lugar a uma “culminância lírica”.

Para o crítico, a polaridade da obra refrata o problema de identidade do poeta, porque, ao mesmo tempo em que o poeta a considera neutra, seca e recatada, a atravessa com elementos subjetivos. Candido chama a personalidade observável na obra de “subjetividade tirânica” (que corresponde ou não a uma autobiografia), porque até mesmo os problemas sociais e o tema familiar acabam girando em torno do eu lírico, que tudo absorve para depois remoer e se culpar.

O cansaço do próprio egocentrismo seria um possível motivo pelo qual o tema dos problemas individuais foi cedendo lugar, aos poucos, para os dramas sociais. Para o crítico, sair de si para se reconhecer no outro teria sido uma tentativa do poeta de aplacar suas dores.

Há uma tríade temática que se tornaria recorrente na obra: a relação entre o escritor, o mundo e a arte. Essa relação pode ser considerada artificial, já que o centro dessa produção é o eu que não consegue aderir ao mundo e que o poeta apenas recorre a ele e à arte para sanar dúvidas e tentar resolver inquietações individuais.

A força poética de Drummond vem um pouco dessa falta de naturalidade, que distingue a sua obra, por exemplo, da de Manuel Bandeira. O modo espontâneo com que este fala de si, dos seus hábitos, amores, família, amigos, transformando qualquer assunto em poesia pelo simples fato de tocá-lo talvez fosse uma aspiração profunda de Drummond, para quem o eu é uma espécie de pecado poético inevitável, em que precisa incorrer para criar, mas que o horroriza à medida que o atrai. (CANDIDO, 2017, p. 71).

Outro tema recorrente na obra inquieta de Drummond é a torção, que sugere a falta de adesão à realidade e a culpa decorrente dessa falta.

As inquietudes que tentaremos descrever manifestam o estado de espírito desse “eu todo retorcido”, que fora anunciado por “um anjo torto” e, sem saber estabelecer comunicação real, fica “torto no seu canto”, “torcendo-se calado”, com seus “pensamentos curvos” e o seu “desejo torto”, capaz de amar apenas de “maneira torcida”. (CANDIDO, 2017, p. 72).

Nesse trecho, o crítico reúne trechos dos poemas que tratam sobre a torção: “Um eu todo retorcido”, “Poemas de sete faces – AP”, “Segredo – BA”, “O boi – J”, “Canto esponjoso – NP” e “Carta – CE”. Isso demonstra que Antonio Candido parte do próprio texto para analisá-lo.

A segunda parte do ensaio trata sobre o tema da torção, a qual teria se manifestado tanto na poesia de caráter mais pessoal quanto na mais social. Analisando o poema “Versos à boca da noite”, verifica uma angústia recorrente que o poeta sente sobre o modo como sua obra, tão ligada à sua vida pessoal, se transforma em objeto de contemplação.

Ao tratar da memória, em vez de o eu lírico desenvolver uma ideia reta como “eu não me tornei o que queria”, torce os sentidos do passado e presente em um enunciado que parece um exemplo de verbo no futuro do pretérito do modo subjuntivo: “o eu que poderia ter sido não foi” (CANDIDO, 2017, p. 730).

Ora, o passado é algo ambíguo, sendo ao mesmo tempo a vida que se consumou (impedindo outras formas de vida) e o conhecimento da vida, que permite pensar outra vida mais plena. É portanto com os fragmentos proporcionados pela memória que se torna possível construir uma visão coesa, que criaria uma razão de ser unificada redimindo as limitações e dando impressão de uma realidade mais plena. Esta razão de ser poderia consistir na elaboração da obra de arte, que se apresenta como unidade alcançada a partir da variedade e justifica a vida insatisfatória, o sofrimento, a decepção e a morte que se aproxima. (CANDIDO, 2017, p. 73).

A mensagem deixada por esse poema, “Versos à boca da noite”, é usada como plataforma de observação do crítico. Segundo ele, o texto é produzido em um momento em que o autor apostava em um lirismo sociopolítico para tentar superar o individualismo.

Terá o artista o direito de impor aos outros uma visão de mundo, permitindo-lhes organizar a sua própria? O “sentimento do mundo” não exige a renúncia ao universo individual das lembranças do passado e das emoções do presente? Terão elas justificativas se o poeta souber ordená-las numa estrutura que ofereça aos outros uma visão do mundo, permitindo-lhes organizar a sua própria? Tais problemas passam em *Versos à boca da noite*, ligando mais dois temas ao da insatisfação consigo mesmo: o da validade da poesia pessoal e o da natureza do verbo poético. (CANDIDO, 2017, p. 74).

O crítico nota, pois, um movimento na obra do autor de abertura para o mundo. Essa abertura não significa, entretanto, uma empatia pura. Candido acredita que o poeta adere ao tema social para justificar as inquietudes observadas em sua poesia. Poesia esta que, em sua primeira fase, pode ser considerada substantiva, pois, dando a ideia de certeza, parece ditar os nomes das coisas.

Na terceira parte do ensaio, o crítico trata sobre a autoviolência praticada como alívio dos sintomas das inquietudes. Elas são como uma doença da alma do eu lírico, que ri de si mesmo (por isso o crítico o considera patético) e se culpa por suas escolhas e sua identidade. A personalidade do eu lírico acaba sendo definida justamente por essa culpa, que o faz mencionar seus sentimentos sadistas.

O crítico identifica, nesse ponto, traços do que poderia ser considerada influência do poeta francês Baudelaire: “a frequência das alusões à náusea, à sujeira, ou o mergulho em estados angustiosos de sonho, sufocação e, no caso extremo, sepultamento, chegando ao sentimento da inumação em vida” (CANDIDO, 2017, p. 74).

Para ele, essas alusões constituem o tema do emparedamento, também recorrente na produção de Drummond. Ele corresponderia ao sentimento de opressão extremo, que chega a tomar a vida do eu lírico, que pode ser resumido em uma atmosfera sufocante e sem saída.

Ao mesmo tempo em que esse emparedamento significa morte, ele se torna inconscientemente desejado pelo eu lírico, pois representaria uma exumação do passado, por meio da qual a memória se transformaria numa “forma de vida ou de ressurreição dum pretérito nela sepultado” (CANDIDO, 2017, p. 75).

Trata-se, nesse caso, de uma fusão dos motivos criação e morte, isto é, de negação e afirmação (CANDIDO, 2017, p. 75). O eu lírico de “Versos à boca da noite” parece pensar que, a partir da morte, se chega a um tipo de vida superior à real, tão inquieta e angustiante.

A autoviolência se desenvolve pelo sentimento de culpa à automutilação, como se as inquietudes pudessem acabar se a parte problemática fosse amputada do corpo. O crítico mostra como isso acontece no poema “Dentaduras duplas”, “Mão suja” e “Movimento da espada”.

Nesses poemas, o crítico identifica a importância das figuras da mão e do braço, que aparecem como culpadas pela sujeira e a ânsia do eu lírico, motivo pelo qual precisam ser substituídas. Essa persona acredita que “Com o tempo, a esperança/ e seus maquinismos,/ outra mão virá/ pura –, transparente –/ colar-se a meu braço.” (ANDRADE, 1983, p. 12). Sob sua perspectiva, a redenção depende do sacrifício: “Estamos quites, irmão vingador./ Desceu a espada e cortou o braço./ [...] Dói o ombro, mas sobre o ombro/ tua justiça resplandece” (ANDRADE, 2000, p.74).

A renúncia a essas partes do corpo, diretamente ligadas ao ato de escrever, podem representar a consciência da necessidade de abdicar de suas individualidades em prol de um bem maior. Além disso, a imagem do irmão vingador surge na sua poesia como uma duplicação do eu para a autopunição.

Na quarta parte do ensaio, o crítico analisa o modo como a consciência crispada do eu lírico, para utilizar o termo mencionado no ensaio, se projeta para as relações humanas, tornando-as igualmente tortas. A deformação do mundo e das circunstâncias se articularia com a deformação do indivíduo em uma “reciprocidade de perspectivas” (CANDIDO, 2017, p. 78).

Essa reciprocidade gera, também, dois motivos poéticos: o obstáculo e o desencontro. Para o poeta, a sociedade ofereceria obstáculos que impediriam a plenitude dos atos e dos sentimentos (CANDIDO, 2017, p. 78).

O crítico mostra, então, que os dois motivos são a essência dos poemas “No meio do caminho” e “Quadrilha”. No primeiro, o acesso ao caminho completo é bloqueado topograficamente pela pedra, de maneira que o eu se encontra no meio, sem possibilidade de retorno ao início ou ao fim. No segundo, o desencontro dos homens se dá pelos amores reciprocamente não correspondidos.

Candido afirma que esses motivos caracterizam uma espécie de mundo avesso (termo também utilizado ao tratar da obra de Guimarães Rosa), onde os atos se processam ao contrário. Para ele, a poesia de Drummond passa a ideia de que o mundo é mal feito ou que seu prazo de validade está vencido.

Essa caducidade seria o motivo dos problemas dos homens, como a sufocação do ser e o sentimento de desajuste. Ela não seria consertada por conta do medo, que, posteriormente, se tornou outro tema importante na obra do poeta.

Após o mergulho no medo, o eu busca fora de si, na consciência social, uma maneira de sair do estado de emparedamento. O crítico mostra que, na fase em que foi concebido o poema “A flor e a náusea”, o poeta encara a poesia como forma de redenção.

Essa função redentora da poesia, associada a uma concepção socialista, ocorre em sua obra a partir de 1935 e avulta a partir de 1942, como participação e empenho político. Era o tempo da luta contra o fascismo, da guerra de Espanha e, a seguir, da Guerra Mundial – conjunto de circunstâncias que favoreceram em todo o mundo o incremento da literatura participante. As convicções de Drummond se exprimem com nitidez suscitando poemas admiráveis, alusivos tanto aos princípios, simbolicamente tratados, quanto aos acontecimentos, que ele consegue integrar em estruturas poéticas de maneira eficaz, quase única no meio da aluvião de versos perecíveis que então se fizeram. (CANDIDO, 2017, p. 81).

O crítico acrescenta, pois, que a poesia social de Drummond não advém simplesmente de sua convicção política, isto é, da influência do contexto social, porque suas inquietudes individuais estão também por trás do direcionamento ao outro. Sentindo-se insuficiente, o eu lírico tenta se completar lutando pela resolução dos problemas de todos (CANDIDO, 2017, p. 81).

Trazendo novamente a figura da mão, menciona que se na primeira fase ela é um fardo, na segunda, representa sua ligação com o mundo, para o qual se estende. “Como o poeta traz o outro no próprio ser carregado de tradições mortas, a redenção do outro seria como a redenção dele próprio, justificado por adesão a algo exterior que ultrapassa a sua humanidade limitada” (CANDIDO, 2017, p. 81).

O livro *Sentimento do mundo* é considerado uma tomada de consciência. A partir dela, o eu lírico pode “rever a escala da personalidade em relação ao mundo” (CANDIDO, 2017, p. 83) e pensar em uma redenção simultânea. Esse olhar para o outro não acaba com as inquietudes, mas as justificam, tirando, até certo ponto, a culpa do eu lírico.

A ideia da destruição do mundo caduco para o surgimento de uma sociedade justa (novamente a dialética morte e criação) mostra, para o crítico, que o gosto do poeta pelo cotidiano se alarga, talvez em decorrência de sua experiência política. Em sua poesia, essa experiência se transforma em modo de compreensão da condição humana.

Além disso, a obra de Drummond se diferenciaria dos demais poetas modernistas, porque injeta fantasia no cotidiano em vez de tratá-lo como um momento poético por si só.

Na quinta parte do ensaio, o crítico trata sobre o ciclo da poesia familiar, que é feito paralelamente à poesia social. Ele acredita que esse ciclo representa uma fusão ente o individual e o social na obra de Drummond.

É [...] curioso que o maior poeta social da nossa literatura contemporânea seja, ao mesmo tempo, o grande cantor da família como grupo e tradição. Isto nos leva a pensar que talvez este ciclo represente na sua obra um encontro entre as suas inquietudes, a pessoal e a social, pois a família pode ser explicação do indivíduo por alguma coisa que o supera e contém. (CANDIDO, 2017, p. 85).

Antes de familiar, a poesia dessa fase pode ser considerada mnemônica. O crítico afirma que, embora, em certo ponto, considere o presente a sua matéria, o eu lírico busca terminar alguma missão abandonada no passado. A obsessão pela figura paterna tirânica aparece, em muitos poemas, como esconjuro, feita “para ao mesmo tempo emplacar, humanizar e compreender este modelo extremo” (CANDIDO, 2017, p. 87).

Dessa maneira, o pai vai se tornando um modelo geral que leva o filho para um universo mnemônico: “o grupo familiar, dominado pelos ancestrais, fundido na casa, na cidade, na província, na realidade dum passado que parece íntegro a distância e compensa o ser dividido no mundo dividido” (CANDIDO, 2017, p. 87).

Antonio Candido percebe que a poesia familiar retoma a tríade drummondiana, formada pelo eu, o mundo e a arte. Ao interagirem, esses elementos se modificariam. O eu lírico compreenderia mais de si próprio, do mundo e da arte ao tratar sobre a família.

Na sexta parte do ensaio, o crítico analisa a obra pelo viés da metalinguagem, considerando que as inquietações do eu lírico sobre o fazer poético se vinculam a todas as outras, validando-as. Candido acredita que elas só importam para a análise literária na medida em que atuam na composição do poema.

Se a primeira fase dessa produção tem como conceito de poesia algo que simplesmente acontece ou sai de dentro do poeta (como é o caso de “Poesia – AP”), a segunda, construída a partir das inquietudes, entende a poesia como estética, de modo que os temas recorrentes (amor, *polis*, redenção e milagre) são anulados como fontes do poema.

Para o crítico, Drummond compreende o poema não como referência ao mundo, mas como expressão que se torna ela própria um mundo. A partir disso, trata sobre a noção de incomunicabilidade entre dois planos que se delimitam na obra, isto é, a existência e a criação. Assim,

O poeta aborda o problema da poesia de modo especial, numa posição que poderíamos chamar de mallarmeana, porque vê no ato poético uma luta com a palavra, para a qual se deslocam a sua dúvida e a sua inquietação de artista. (CANDIDO, 2017, p. 91).

Analisando “O lutador – J”, nota que as palavras são tidas como “entidades rebeldes e múltiplas, que o poeta procura atrair, mas que fogem sempre, quer ele as acaricie, quer as maltrate” (CANDIDO, 2017, p. 92). As palavras funcionariam como uma miragem, com a qual o poeta tenta estabelecer contato – importante perceber que o crítico não compreende essa tentativa de contato como exemplos de inquietudes do eu lírico, e sim do poeta.

O crítico acredita que a fase metalinguística dessa produção é o seu momento de maior consciência estética. O autor pensa, nessa fase, que a poesia estaria contida nas palavras neutras, “em estado de dicionário”, e que, para libertá-la, seria necessário o trabalho de manipulação das palavras, feito em grande parte pela inspiração (CANDIDO, 2017, p. 95).

[...] para o poeta tudo existe antes de mais nada como palavra. Para ele, a experiência não é autêntica em si, mas na medida em que pode ser refeita no universo do verbo. A ideia só existe como palavra, porque só recebe vida, isto é, significado, graças à escolha de uma palavra que a designa e à posição desta na estrutura do poema. O trabalho poético produz uma espécie de volta ou refluxo da palavra sobre a ideia, que então ganha uma segunda natureza, uma segunda inteligibilidade. Tanto assim, que o poema é geralmente feito com o lugar-comum – a velha pena, a velha alegria, a velha perplexidade do homem. No entanto, quando lemos ele parece novo, e só numa segunda fase identificamos os objetos de sempre [...] (CANDIDO, 2017, p. 94).

O crítico acredita que Drummond pensa a poesia como um entendimento do mundo pela composição literária, que acontece por meio da extração de sentido de palavras do cotidiano e suas combinações, ou seja, uma “inteligência do universo comprada em sal, em rugas e cabelo” (ANDRADE, 1983, p. 20).

Nos poemas, o problema do enrodilhamento – isto é, a sensação de agonia e sufocamento – pode trazer, segundo o crítico, a paralisia dos atos e, por isso, o anulamento da noção de existência. A vida, antes vista como alheia e inatingível, voltaria a existir com o objeto estético, que manifesta as inquietudes por meio de uma estrutura coerente.

Para o crítico, daí surge o tema da necessidade por fazer alguma coisa, estética ou psicológica, por completo. Talvez por isso o eu do poema “Versos à boca da noite”, por fim, se desfaz em psicologia, como se fosse apenas um ponto de partida para a manifestação desse desejo.

Que confusão de coisas ao crepúsculo!
Que riqueza! Sem préstimo, é verdade.
Bom seria captá-las e compô-las
num todo sábio, posto que sensível:

uma ordem, uma luz, uma alegria
baixando sobre o peito despojado.
E já não era o furor dos vinte anos
nem a renúncia às coisas que elegeu,

mas a penetração no lenho dócil,
um mergulho em piscina, sem esforço,
um achado sem dor, uma fusão,
tal uma inteligência do universo
comprada em sal, em rugas e cabelo.
(ANDRADE, 1983, p. 22).

Em seu pendor substantivo, o eu não encontra certezas estéticas e, por isso, se dedica a procurar o seu significado individual, psicológico e social. Como no mito de Sísifo, o eu lírico, nessa fase da poesia drummondiana, parece ter de carregar suas inquietudes, porque o problema pessoal o leva ao social e ambos o levam ao familiar.

Esse apelo metalinguístico teria atingido seu ápice com o poema “O lutador”, em que se observa “a obsessão mallarmeana da palavra como violação de um estado absoluto, que seria a não palavra, a página branca, mas que ao mesmo tempo é nosso único recurso para evitar o naufrágio no nada” (CANDIDO, 2017, p. 96).

Na sétima parte, o crítico trata sobre a última fase da obra de Drummond. Candido nota que, nela, as inquietudes parecem se atenuar ou sublimar. Ela é marcada pelo livro *Lição de coisas*, livro que recupera o humor, a anedota e o interesse pelo cotidiano, presentes nos primeiros livros do autor.

Talvez seja mais importante a transformação das inquietudes, gerando certa serenidade expressa não apenas pelo significado da mensagem, mas pela regularidade crescente da forma, a que o poeta parece tender como fator de equilíbrio na visão de mundo. Entretanto, essa serenidade é também fruto de uma aceitação do nada – da morte progressiva na existência de cada dia; da dissolução do objeto no ato poético até a negação da própria poesia. E surgem versos de um niilismo mais afiado do que nunca [...] (CANDIDO, 2017, p. 97).

A obra de Drummond é considerada modernista não apenas por mimetizar a crise por meio da temática, como por se valer de uma modernização estrutural: o uso do verso livre, destacado pelo crítico também na poesia de Murilo Mendes. O modo como o eu que circunda a produção drummondiana lida com a crise se modifica: primeiramente sossegado pela ignorância, cai nas inquietudes e, por fim, se entrega a um negacionismo.

O crítico produz um estudo semelhante a esse em *Ficção e confissão* (1956), em que investiga a obra de Graciliano Ramos: verifica como a concepção de mundo e de literatura dos autores se modifica ao longo de suas produções. Se a obra de Graciliano Ramos vai da ficção pura à confissão, isto é, à autobiografia, Drummond vai da gratuidade às inquietudes, que, por fim, se equilibram em uma visão de mundo niilista.

3.1.2 Articulação da palavra

Antonio Candido analisa o poema “O pastor pianista”, de Murilo Mendes, no último ensaio de *Na sala de aula: caderno de análise literária*. O livro, originalmente publicado em 1985, é um compilado de textos nos quais são examinados seis poemas, o qual, segundo o próprio crítico, serve como registro de um tipo de ensino de literatura, bem como base para o estudante e o professor da área.

A intenção do crítico, como afirma no prefácio do livro, é “trabalhar o texto” de maneira adequada à sua natureza – isto é, de maneira particular – e, ao mesmo tempo, com base em dois pressupostos teóricos. O primeiro é que os significados que podem ser encontrados no texto são sempre “complexos” e “oscilantes”. O segundo é que ele é como uma fórmula, resultante da combinação consciente ou inconsciente de diversos elementos, como valores subjetivos, tendências pessoais, concepção de mundo e de literatura, além de conhecimento técnico do escritor.

Para ele, os textos são criados pela combinação, reelaboração ou transfiguração desses elementos vários. O processo de estruturação ou criação literária visa a uma síntese própria, que, embora possa ser dividida entre sua parte interna e externa para facilitação do entendimento na análise literária, é um todo fechado e, de certa maneira, autônomo.

Se a essência do texto literário é complexa e particular, todo conhecimento que pode ser útil para a análise deve ser aproveitado para verificar como a matéria (o conjunto das palavras) se torna forma e como a forma gera o significado.

O crítico afirma que as análises do livro se baseiam em aspectos relevantes de cada poema, que dizem respeito ora à sintaxe, ora à biografia do autor, ora ao ritmo, ora ao léxico e ora à semântica. A unidade entre as análises é a noção de estrutura, ou seja, de correlação entre as partes de um todo, e o interesse pelas “tensões que a oscilação ou oposição criam nas palavras e entre as palavras e na estrutura, frequentemente com estratificação de significados” (CANDIDO, 2000, p. 7).

Segundo o crítico, as análises são um instrumento de trabalho. Elas foram criadas para serem utilizadas em sala de aula, juntamente com o texto, porque dependem dele. Cabe ao leitor de *Na sala de aula* comparar a análise ao poema assim como cabe ao analista literário exercer a *explication de texte* dos franceses – ou seja, aplicar um método formalista, semelhante ao *close reading* da Nova Crítica.

Para o autor, o combustível do analista são suas intuições, suscitadas pelas suas leituras, e cada abordagem do texto poético pode alterar a maneira pela qual é compreendido. As versões iniciais dessas análises foram criadas enquanto lecionava na antiga FAFIA, atual Faculdade de Ciências e Letras de Assis, da Universidade Estadual Paulista (UNESP).

O crítico literário analisa o poema “O pastor pianista” no ensaio “Pastor pianista/pianista pastor”. Como se percebe pelo título, o foco da análise é a noção de reversibilidade evocada pela disposição das palavras “pianista” e “pastor”.

O pastor pianista

Soltaram os pianos na planície deserta
Onde as sombras dos pássaros vêm beber.
Eu sou o pastor pianista,
Vejo ao longe com alegria meus pianos
Recortarem os vultos monumentais
Contra a lua.

Acompanhado pelas rosas migradoras
Apascento os pianos que gritam
E transmitem o antigo clamor do homem

Que reclamando a contemplação
Sonha e provoca a harmonia,
Trabalha mesmo à força,
E pelo vento nas folhagens,
Pelos planetas, pelo andar das mulheres,
Pelo amor e seus contrastes,
Comunica-se com os deuses.
(MENDES apud CANDIDO, 2000, p.83).

O autor inicia o ensaio tratando sobre o fato de o poema ser escrito em verso livre. Ele afirma que um poema tradicional no sentido da versificação, isto é, que utiliza rimas e métrica,

geralmente é analisado a partir de suas características aparentes, sua “fisionomia poética”. Essa etapa da análise, no entanto, nem sempre é suficiente para estudar significativamente o texto literário, porque essas características portam os sentidos, mas não a interpretação do texto.

Diferentemente do tradicional, o poema de verso livre, que o crítico chama de “poema não-convencional”, não possui métrica nem rima. Muitos leitores, por isso, podem pensar que ele não tem uma camada aparente, uma forma analisável ou uma organização estrutural, o que faz com que o leitor se atente mais à camada semântica. O crítico afirma que, embora não siga as convenções tradicionais, o poema de verso livre também possui códigos analisáveis.

“Na análise de um poema “livre”, o objetivo inicial é a própria articulação da linguagem poética — fato mais geral e durável do que as técnicas contingentes que a disciplinam nos vários momentos da história da poesia” (CANDIDO, 2000, p. 82). Essa citação pode ser compreendida de duas maneiras: 1. A análise tem como objetivo verificar a coesão do poema; 2. a análise é um esforço metalinguístico, pois visa não apenas examinar um texto específico como a convenção que nele atua. Talvez, ambas as ideias sejam coerentes.

O primeiro caso indica um trabalho realizado pelo poeta, que, em muitos textos de Candido, é chamado de “estruturação”. O segundo diz respeito a um esforço de compreensão e reconstrução do texto, portanto ao trabalho do analista.

Ao começar a análise propriamente dita de “O pastor pianista”, o crítico menciona que Murilo Mendes atormenta o analista por não escrever poemas com “superfície fácil para o levantamento dos recursos” (CANDIDO, 2000, p. 83). Para ele, a primeira parte de uma análise de poema é o comentário, isto é, a verificação de dados que possam auxiliar o processo de entrada no texto, como o exame de sua aparência e dos sentidos mais superficiais que evoca.

À primeira vista, chama a atenção o fato de o crítico numerar os versos. Isso pode ser útil no estudo de um poema de verso livre.

O crítico começa a análise pela ambiguidade do título, que, segundo ele, pode significar tanto “pastor que toca piano” quanto “pastor que apascenta pianos”. O efeito gerado por essa ambiguidade seria de surpresa, o qual estaria intimamente ligado à constituição da linguagem poética como um todo (CANDIDO, 2000, p. 83). Ele acredita que esse efeito pode ser expresso pela sequência composta por uma divergência (uma concepção de mundo e de literatura não cotidiana), uma ruptura (uma descontinuidade da lógica da realidade e de padrões estéticos tradicionais) e, por fim, a surpresa (experiência nova) propriamente dita.

A surpresa consiste na ocorrência de algo inesperado, que o leitor não previa e lhe parece fora da expectativa possível, mas que graças a isso o introduz num

outro país da sensibilidade e do conhecimento. País onde ele se sente pronto para aceitar uma realidade nova. (CANDIDO, 2000, p. 83).

Para o crítico, tanto as tensões quanto o efeito de surpresa só existem devido à linguagem figurada, que caracteriza o discurso literário e, sobretudo, o texto poético. Portanto, seria um elemento-chave deste.

O crítico chama de surpresa o efeito da metáfora. Esta, por sua vez, é considerada a criação de nexos inesperados, gerados graças ao rompimento de associações normais. Para ele, esses nexos só acontecem devido às estéticas do exagero, que acabam por renovar a poesia como um todo (CANDIDO, 2000, p. 84).

A princípio, o crítico realiza comentários sobre o poema:

Lendo com esse espírito o poema de Murilo Mendes (que antes de qualquer outra coisa deslumbra como um cenário surrealista), é possível fazer certas verificações úteis para a análise, começando por lembrar o que foi dito sobre o gênero pastoral a propósito da Lira 77 de Gonzaga. Com efeito, "O pastor pianista" é uma pastoral fantástica, na qual os elementos habituais foram trocados: o prado pode ser um deserto, onde provavelmente não existe água, pois quem bebe são sombras; e onde não faz mal que assim seja, porque o rebanho não é de ovelhas, mas de pianos, que irrompem no verso de abertura com um movimento insólito e perturbador. Nos termos de Kenneth Burke, mencionados na análise da referida Lira, dir-se-ia que as equações "cena-ato" e "cena-agente" são estabelecidas aqui de modo fantasmagórico, acarretando no discurso poético um teor igualmente fantasmagórico. Note-se, a propósito, o sugestivo conflito entre a tonalidade surreal moderna e os vestígios de um gênero arcaico. (CANDIDO, 2000, p. 84).

O crítico destaca uma tensão central do poema: o fato de ele trazer em si um conflito entre moderno e arcaico. Se, por um lado, se constrói pela lógica da poesia pastoral, os elementos da cena são trocados gerando um teor fantasmagórico, como se os sentidos anteriores dessem lugar a sentidos diferentes. O local onde a situação acontece deixa de ser o campo, que pode ser um deserto. O objeto manipulado pelo sujeito não é mais um rebanho, e sim pianos. O sujeito, que, por sua vez, é o núcleo do poema, é um ser ambíguo e não apenas um pastor. Com ele, o poema parece tratar das bifurcações de sentido que caracteriza a linguagem poética.

Entre os sentidos normais e os anormais, há uma intersecção. Por isso, no primeiro verso o verbo "soltaram" sugere que os pianos do poema adquiriram característica de um rebanho e são soltos como tal (CANDIDO, 2000, p. 84).

Como vimos no caso de Gonzaga, a poesia pastoral é baseada numa simulação que reduz o homem culto ao nível rústico, puxando o leitor junto com o poeta para um mundo remoto e ambíguo, onde as contradições se resolvem por meio

de uma certa tonalidade alegórica. O poema de Murilo Mendes acentua esse paradoxo, na medida em que a situação teoricamente primitiva de apascentador de rebanhos atravessada pelo choque insólito de objetos inanimados e tecnicamente modernos, os pianos, gerando-se duas incongruências: a substituição do gado por eles e a presença deles no campo. (CANDIDO, 2000, p. 85).

O crítico afirma que o poema possui um teor surrealista porque a base das incongruências é a criação de relações inteiramente novas entre objetos, entre eles e os seres e entre todos e o espaço (CANDIDO, 2000, p. 85). Nesse mundo novo, em que pianos agem, cumulativamente é coerente sombras beberem. Assim, o poema se afasta da convenção pastoral e cria uma tensão máxima que rompe a lógica usual: se “soltar” e “planície” fazem sentido juntos, “piano” entra como termo médio e a rompe (CANDIDO, 2000, p. 85).

A palavra escolhida carrega para a frase resultante as conotações abafadas de outras palavras que poderiam ter sido preferidas (e seriam poeticamente possíveis nos contextos adequados), mas que acabaram virtualmente postas de lado, como alternativas rejeitadas. Por isso, a palavra escolhida, "pianos", suscita uma coerência poética definidora de realidade nova, que torna indispensável o que no início era optativo. Com efeito, os pianos são tratados como se houvessem recebido algo da natureza dos descartados bois, carneiros, cavalos etc, pois constituem um rebanho insólito no espaço fantasmagórico da planície deserta. A coerência resultante assegura a validade do verso, como linguagem logicamente aberrante mas poeticamente viável, pois sabemos que muitas vezes a poesia é devida a uma normalização peculiar da discrepância. Neste poema, a normalidade equivale a criar um novo nexos, coerente em si mesmo, que vai legitimando as incongruências à medida que elas se acumulam. Esse nexos não está referido às normas lógicas, mas às peculiaridades do poema. (CANDIDO, 2000, p. 87).

Para ele, essa tensão surge no processo de seleção e combinação de palavras. Aquela se torna poética no nível linguístico devido à seleção. Considerando que conotações usuais foram rejeitadas em prol de algumas que seriam incoerentes nas condições cotidianas, o crítico formula um conceito de poesia: normalização peculiar da discrepância. A coerência criada a partir de incoerência é o que assegura a validade do verso, que não é linguisticamente, mas poeticamente, viável.

Para falar sobre anormalidade, o crítico menciona Jean Cohen, autor de *Estrutura da linguagem poética* (1978), e Hugo Friedrich, autor de *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX* (1978). O primeiro considera palavras que rompem o código da linguagem usual “sujeitos impossíveis”. O segundo considera o termo “anormalidade” como elemento-chave da poesia contemporânea, que se basearia em uma

linguagem que não possui um objeto comunicável e tem efeito dissonante por atrair e perturbar o leitor (CANDIDO, 2000, p. 87).

O crítico menciona, inclusive, que os fatos linguísticos observados no poema podem ser considerados dissonâncias, no sentido musical – provavelmente com base na temática e na estrutura assimétrica do poema. A intenção do poeta moderno era descartar a coerência e procurar a assimetria para criar um escândalo poético.

O sujeito do poema revela uma reversibilidade de significados (pastor pianista ou pianista pastor) gerada pelos verbos implícitos no ato de cada um “tocar” e “tanger”. Ambos podem se referir à execução musical em um instrumento e à atividade de movimentação de animais. O crítico percebe que, no poema, o adjetivo é tão importante quanto o substantivo, de modo de praticamente ambos sejam núcleos de sentido no âmbito do verso.

O qualificativo "pianista", que funciona como adjunto, poderia destacar no pastor o aspecto que conviesse; mas isso é limitado pela força do que vem antes e depois. De fato, "pianista" é adjetivo restritivo, que define um aspecto do substantivo "pastor". Por que razão precisaria um pastor ser definido por esta qualidade? Que cabimento há em dizer que ele é também costureiro, professor ou pintor? Aqui a coisa é diversa, porque os pianos, que vêm antes e depois, transformam o atributo acessório em elemento essencial, que define a natureza do sujeito. Em princípio, o que é atributivo não pode ser essencial, mas tais paradoxos são riquezas da linguagem poética. "Pastor" e "pianista" não apenas ficam no mesmo nível de significação, mas o segundo acaba parecendo forma adjetivada de um adjunto nominal — "pastor de pianos" — implicando a tensão semântica: "pastor pianista" ou "pastor de pianos"? Nos dois casos ocorre a perturbadora flutuação de sentido: pastor que toca, tange (= executa ou apascenta). (CANDIDO, 2000, p. 88).

Para o crítico, a força dos animais de rebanho anima os pianos, singulares e mágicos. Essa incongruência poética seria o nódulo estrutural de polivalência, a partir do qual o sentido misterioso irradia para todo o texto. Segundo ele, havia, na época da concepção do poema, uma moda do conceito de “mistério” entre os poetas. “O pastor pianista” possui um cunho onírico tratado como verdade alternativa.

O afastamento extremo em relação à normalidade é uma característica surrealista presente no poema. Nele, não há apenas a troca de nexos lógicos por não lógicos, porque, por vezes, a ilogicidade irradia de uma parte do poema à outra, por um processo de contiguidade ou efeito de adjacência (CANDIDO, 2000, p. 90).

Segundo o crítico, o poema é composto por duas partes: até o nono verso, seu teor é incongruente e se refere a um sujeito em primeira pessoa; depois desse verso, os sentidos se assemelham aos postos na realidade e o sujeito passa a ser uma terceira pessoa. A relação entre

as partes do poema é a de adjacência, já que, mesmo sendo considerada dentro dos padrões de normalidade, a segunda parte é afetada pela primeira. Portanto, a impressão que fica é que ela infunde uma anormalidade insólita ou fantasmagoria lúcida (CANDIDO, 2000, p. 93).

Se do primeiro ao nono verso o sujeito é o pastor pianista, do décimo ao décimo sexto verso o sujeito é o homem e a temática se amplia para além da pastoral. “O homem absorve o pastor e desvenda implicitamente a sua verdadeira relação com os pianos, que seriam também meios de comunicação com a transcendência através da arte” (CANDIDO, 2000, p. 95).

A pastoral é uma composição surrealista, como se fosse uma bucólica redefinida em termos modernos, segundo os quais o pastor funde a frauta e o gado numa realidade nova, o piano, que "tange" em dois sentidos. Mas o impacto da mensagem expressa na segunda parte leva a perguntar: tratando-se de meios de comunicação com os deuses, será que o pastor apascenta efetivamente pianos de uma espécie fantástica, guiando-os na planície como um rebanho insólito de quadro surrealista? Ou será que, por ser pianista, o faz de maneira figurada, isto é, solta os sons no espaço como se fossem um rebanho musical? (CANDIDO, 2000, p. 95).

O crítico interpreta essa tensão, que ele mesmo considera um guia ideológico do poema, como uma tentativa de humanização do vínculo entre o homem e os deuses. Ao propor que esse vínculo não se daria pelos meios previstos, sagrados, mas pela natureza, pelo amor, pela vivência, enfim, pelo cotidiano, o poeta promove uma valorização do homem, uma modernização religiosa e uma pluralização de Deus. Por ser católico e um interlocutor da década de 1940, é considerado um visionário.

Para o crítico, os elementos centrais do poema (planície deserta, pianos gritando sob a lua, sombras, rosas migradoras) são “insolúveis”, difíceis de serem interpretados, tendo em vista que “o que há neles de abstração foi reduzido à dimensão concreta” (CANDIDO, 2000, p. 95). Se avaliados pela visão surrealista, são considerados mais do que alegoria ou símbolo, porque, nessa realidade alternativa em que vivem, eles fazem sentido e funcionam como referências para eles próprios, o que Candido chama de “nexos arbitrários da visão surreal” (CANDIDO, 2000, p. 94).

No artigo “‘As metamorfoses’ de Murilo Mendes” (2016), Donoso indica que as imagens do poema se assemelham às de um texto de Lautréamont, considerado no “Manifesto Surrealista” (1924), de Breton, como um dos “precursores” do Surrealismo. Indicando uma possível influência entre Mendes e o poeta uruguaio, Donoso reforça o aspecto surrealista do poema, indicado pelo crítico.

Então, os cães, enfurecidos, rompem suas correntes, escapam das fazendas distantes; correm pelos campos, aqui e ali, presas da loucura. De repente, eles se detêm, olham para todos os lados com uma inquietação feroz, o olho em chamas; e, assim como os elefantes, antes de morrer, lançam no deserto um último olhar ao céu, erguendo desesperadamente sua tromba, deixando cair suas orelhas inertes, assim também os cães deixam cair suas orelhas inertes, erguem a cabeça, inflam o pescoço terrível, e se põem a uivar, um por vez, seja como uma criança que chora de fome, seja como um gato ferido no ventre sobre um telhado, seja como uma mulher que vai dar à luz, seja como um moribundo atacado pela peste no hospital, seja como uma moça que canta uma ária sublime, contra as estrelas ao norte, contra as estrelas a leste, contra as estrelas ao sul, contra as estrelas a oeste; contra a lua; contra as montanhas, semelhantes ao longe a rochedos gigantes que jazem na escuridão; contra o ar frio que aspiram a plenos pulmões, a tornar o interior de suas narinas vermelho, ardente; contra o silêncio da noite; contra as corujas, cujo vôo oblíquo passa de raspão por seu focinho, carregando um rato ou uma rã no bico, alimento vivo, doce para seus filhotes; contra as lebres, que desaparecem em um piscar de olhos; contra o ladrão que foge a galope em seu cavalo, após ter cometido um crime; contra as serpentes, remexendo as moitas, que lhes fazem tremer a pele e ranger os dentes; contra seus próprios uivos, que lhes metem medo; contra os sapos, a quem partem com um golpe seco de maxilar (por que se afastaram eles do brejo?) contra as árvores, cujas folhas, suavemente embaladas, são outros tantos mistérios que não entendem, que querem descobrir com seus olhos fixos, inteligentes; contra as aranhas, suspensas entre suas longas patas, que sobem nas árvores para se salvar; contra os corvos, que não acharam o que comer durante o dia, e que voltam para o ninho com suas asas cansadas; contra os rochedos do litoral; contra os fogos que surgem nos mastros de navios invisíveis; contra o rumor surdo das ondas; contra os grandes peixes que, nadando, mostram seu dorso negro, e depois afundam no abismo; e contra o homem que os torna escravos (LAUTRÉAMONT apud DONOSO, 2016, p. 55).

É notável um diálogo entre esse trecho e o poema de Mendes, pois ambos desenvolvem uma lógica autônoma em relação à pré-estabelecida, à da realidade. No texto de Lautréamont, Cães se tornam elefantes que estão prestes a morrer, que uivam como cachorros, que parecem crianças chorando, um gato ferido no ventre, uma mulher que vai dar a luz etc. A unidade entre esses elementos tão díspares, que choca o leitor, são sentidos em comum – que, por vezes, na leitura, parecem se perder. O crítico mostrou fenômeno parecido ao estudar “O pastor pianista”, dizendo que o surrealismo do texto se dá por meio de uma contiguidade. Ambos os textos parecem ser compostos por uma parte que segue uma lógica convencional e outra que não, o que, unificadamente, torna a parte tida como “lógica” tão ilógica quanto o restante do texto.

Candido aponta pressupostos gerais do poema de Mendes, fornecendo bases para estudos comparativos, como o de Donoso, e, ao mesmo tempo, adentra em especificidades textuais, mostrando como o surrealismo é construído no caso em questão. Para interpretar o poema, Candido parte da correlação entre pianos e homens. A poesia estaria presente nesse poema por conta da tensão entre algo impossível – o rebanho sonoro dos pianos – e algo possível

– a luta do homem para se exprimir (CANDIDO, 2000, p. 95). O efeito poético, criativo e engenhoso do texto seria gerado por um fato que acaba de ser mencionado: eles serem unificados dialeticamente.

3.2 Da prosa

3.2.1 Um mundo dentro do mundo

“De cortiço a cortiço” é um ensaio da coletânea *O discurso e a cidade* (1993). Conforme Antonio Candido indica no prefácio dessa obra, a intenção da parte do livro onde a análise de *O cortiço* é inserida é analisar casos do fenômeno que ele chama de redução estrutural, que apresentamos no capítulo anterior.

Segundo ele, os romances analisados nessa parte – *Memórias de um sargento de milícias* (1852), de Manuel Antônio de Almeida, *L’Assommoir* (1877), de Émile Zola, *I malavoglia* (1881), de Giovanni Verga, e *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo – são concebidos sob uma perspectiva realista e considerados naturalistas.

Partindo disso, o crítico indica as inúmeras contradições que recaem nos enunciados simplificadores desse movimento literário: ele busca provar que, embora sejam enquadrados como obras reprodutoras da realidade, os quatro livros estudados por ele possuem momentos em que a fidelidade a ela desliza para sua transfiguração por meio de certas imagens e símbolos.

A segunda parte do livro indica outros tipos de contradição. Há textos que, justamente por escaparem da tentativa de documentação histórica e seguirem princípios da fantasia, se aprofundam na realidade. Candido mostra com essa aproximação dos dois tipos de textos, reprodutor e transfigurador, que

a capacidade que os textos possuem de convencer depende mais da sua organização própria que referência ao mundo exterior, pois este só ganha vida na obra literária se for devidamente reordenado pela fatura. Os textos analisados aqui, tanto os realistas quanto os não realistas, suscitam no leitor uma impressão de verdade porque antes de serem ou não verossímeis são articulados de maneira coerente. (CANDIDO, 2015, p. 10).

Ele afirma, em seguida, que, enquanto a primeira parte do livro analisa romances “histórica e socialmente ancorados”, isto é, que são programados para refletirem o contexto histórico-social, a segunda analisa obras em que o real aparece, boiando livremente (para

utilizar as palavras do autor), como “conexões indispensáveis para construir a inteligibilidade”, ou seja, pela semântica do texto.

Na primeira frase do ensaio “De cortiço a cortiço”, Antonio Candido apresenta o contexto sob o qual concebe a análise de *O cortiço*: um momento de cientificização da crítica, que torna seu objeto de estudo a própria literatura, seja o texto individual ou a vida literária como um todo.

Nesse ponto, o crítico demonstra existirem duas possibilidades de compreensão literária: uma que se volta para a literatura e outra, para os significados externos que a ela se relacionam. Ao mencionar literatura, ele parece se referir não à independência do texto em relação ao contexto, mas a um sistema, uma vida literária.

Essa noção de vida literária sugere a ideia de processo. Mas sua visão não é apenas histórica: o crítico parece unir uma visão sincrônica a uma diacrônica para focalizar tanto o texto literário em particular quanto sua interação com o mundo real e o sistema literário. Ao mesmo tempo em que ele considera a obra “filha do mundo”, tem em vista que ela é, em si própria, “um mundo”.

A ideia da influência literária, por se basear em um estímulo que condicionaria a produção textual, é tratada, ainda hoje, de maneira talvez conflituosa e incerta, de maneira que o estudioso facilmente escorregue do lado científico para o opinativo.

Uma área dos estudos literários que estuda a influência, ou as relações entre os textos literários, é a literatura comparada. Ela parte da perspectiva de que essas relações são processos inevitáveis, tendo em vista a impossibilidade em atingir um nível de organicidade total, e que, por isso, para estudar um texto é preciso vê-lo também a partir do lugar que ocupa na rede de influências.

A partir dessa ideia, podemos pensar sobre como o crítico desenvolve um conceito de tradição nesse ensaio. Para começar, ele utiliza o exemplo dos artistas impressionistas Monet e Pissarro, que sucedem temporalmente e reagem contra os realistas Corot e Daubigny. Mostra, assim, que a razão-de-ser de uma obra inevitavelmente se refere ao modo como reage à realidade e à vida literária.

A sua *razão* é a disposição dos núcleos de significado, formando uma combinação *sui generis*, que se for determinada pela análise pode ser traduzida num enunciado exemplar. Este procura indicar a fórmula segundo a qual a realidade do mundo ou do espírito foi reordenada, transformada, desfigurada ou até posta de lado, para dar nascimento ao outro mundo. (CANDIDO, 2015, p. 107, grifos do autor).

A realidade, por sua vez, funciona como uma unidade para os textos que participam de um mesmo sistema. Como vimos, são identificadas quatro possíveis reações à realidade: a reordenação, a transformação, a desfiguração e a supressão. Um exemplo que o crítico dá sobre essa unidade é que tanto o programa naturalista quanto a estética simbolista de fim de século de Rémy Gourmont, oposta a esse programa, se baseiam na utopia da originalidade absoluta, isto é, na descrença à “influência mediadora das obras” e na possibilidade de a literatura refletir, sem qualquer interferência, uma relação pura entre sujeito e objeto.

Se considerarmos que a literatura não interage apenas com o contexto socio-histórico-cultural-político, mas também com outros textos, notaremos que a unidade entre as obras seria não apenas a reação à realidade como também a reação à tradição literária.

Este conceito, que sustenta a tese de *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, se refere à relação de continuidade entre uma obra e outra. Deslindar as camadas e os processos de influência entre textos que compuseram o período formativo de nossa literatura é justamente o foco dessa *opus magna*.

Nela, a tradição é vista como o motor da literatura e corresponderia a um encadeamento gerado pela inter-relação entre elementos que a compõem – autor, obra e público. O resultado desse processo dá a ideia de algo sistematizado e diacrônico, por isso pensar a tradição é, de certa maneira, fazê-lo historicamente. No entanto, circunda o domínio da subjetividade o modo como os núcleos de significados advindos do contexto social, biográfico e psicológico são selecionados e combinados para depois poderem, posteriormente, ser analisados como componentes de um sistema. Por isso, a visão diacrônica por si só parece insuficiente para uma análise literária coesa.

Um dos representantes da crítica sincrônica é T. S. Eliot, cujo conceito de tradição se assemelha ao conceito de tradição de Antonio Candido. Embora seja impossível confirmar uma influência, a obra de Eliot é objeto de alguns ensaios publicados no Jornal *Folha da Manhã* em 1945. De toda forma, os ensaios comprovam que a miscelânea de referências e leituras do crítico acolhia, talvez não tão conscientemente, uma noção de intertextualidade imanente, isto é, de que, na concepção de uma obra literária, influem não apenas fatores ligados à sociedade ou à psicologia do autor como também a importância de outras obras.

Em “Tradição e talento individual” (1989), Eliot afirma que todas as raças e civilizações possuem formas próprias de pensar e de criar; por isso, ações que representam uma alteração a padrões estabelecidos são desejáveis. Assim como o de Candido, seu conceito de tradição não se baseia apenas na historicidade, porque, para Eliot,

A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos considerar quase indispensável a alguém que pretenda continuar poeta depois dos vinte e cinco anos; e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que toma um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade.

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo; para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico. É necessário que ele seja harmônico, coeso, e não unilateral; o que ocorre quando uma nova obra de arte aparece é, às vezes, o que ocorre simultaneamente com relação a todas as obras de arte que a precedem. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a totalidade da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo. Quem quer que haja aceito essa ideia de ordem, da forma da literatura europeia ou inglesa, não julgará absurdo que o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado. (ELIOT, 1989, p. 39).

Esses trechos resumem a noção de tradição de Eliot, motivo pelo qual optamos por transcrevê-los. O primeiro parágrafo é sobre a tarefa do escritor, isto é, criar de acordo com sua geração (de maneira temporal) e, ao mesmo tempo, com a literatura de todos os tempos (atemporal). Para usar algumas expressões de Candido, um escritor que se queira tradicional precisa lidar dialeticamente com o par antitético geral/particular. O segundo parágrafo complementa o primeiro, mostrando como funciona a dialética desse par antitético: a tradição, que se remete à ideia de generalidade, é uma ordem ideal de textos que se reajusta com o surgimento de uma obra nova, ou mais original, que, a princípio, representa uma particularidade, mas que se incorpora como parte do todo que é a tradição.

A tradição corresponderia uma gama de referências em potencial, que pode ser conhecida ou não pelo escritor, e que é atualizada com o surgimento de uma obra relevante. Então, ela não deve ser seguida, e sim considerada. Nela, as regras cronológicas não são um

critério de pré-estabelecido: dessa forma, um texto contemporâneo pode ser antecessor de uma obra clássica.

A ativação da tradição dependeria, segundo o texto, não apenas de uma consciência, mas também de uma mobilização do escritor, o que é chamado de talento individual. Ele corresponderia à força pela qual uma obra reaviva a tradição, da qual passa a se tornar participante.

A existência do talento individual mostra que a literatura não é linear, porque o encadeamento da tradição organiza textos por uma ordem que segue a lógica da diferenciação. Estar temporalmente ligado a uma época literária ou geração não significa necessariamente igualdade de valores e padrões.

Esse conceito de tradição seria um sinônimo da ideia de vida literária que Antonio Candido faz alusão? Talvez, porque, nas obras de ambos os críticos ela existe como um processo que não é obrigatoriamente linear e que é repensado com o surgimento de atos individuais relevantes.

Assim como Eliot, Candido compreende que “todas as vezes [...] que um grande artista nasce, é como se o mundo fosse criado de novo, porque começamos a enxergá-lo conforme ele o mostra” (CANDIDO, 2015, p. 107). Fica, então, sugerida a existência de uma relação bilateral e ativa entre texto e tradição e entre texto e realidade, porque, no trecho, o crítico não menciona se está se referindo ao mundo real ou ao literário.

Além disso, ao mencionar as quatro possíveis reações à tradição, o crítico brasileiro se aproxima do pensamento de Eliot, que a considera como um ponto abstrato e atualizável de convergência de todas as obras literárias. O sentido de uma obra depende, portanto, do lugar ocupado por ela na tradição.

A crítica do romance se guia por uma discussão central: a relação entre o mundo real e o mundo literário. Essa é uma discussão que, desenvolvida também em outros ensaios, como em “A personagem do romance”, se baseia no fato de grandes obras literárias criarem mundos inventados, em que imperam regras físicas, biológicas, químicas, morais, psicológicas etc. próprias que podem ou não replicar parte dessas noções de vivência do mundo real. Parece ser esse o caminho, uma sugestão de caráter teórico, o escolhido pelo crítico para apresentar sua avaliação da obra – que, talvez, possa ser pensada como uma justificativa para suas escolhas metodológicas.

O ensaio é dividido em nove partes, quais sejam: “Diferenciação e indiferenciação”, “Uma língua do pê”, “A verdade dos pê”, “Espontâneo e dirigido”, “O cortiço e/ou o Brasil”, “O meio e a raça”, “O reino animal”, “A pensão do sexo” e “Força e fraqueza das mediações”.

A primeira parte do ensaio trata de uma comparação temática entre *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, e *L'assommoir*, de Émile Zola. O crítico afirma que o romance brasileiro é mais variado do que o francês, tendo em vista que une diversos problemas sociais apresentados ao longo da produção de Zola. Mais especificamente, o romance parece ter buscado temas nos livros *Nana* (1880), *La joie de vivre* (1884), *La curée* (1871) e *Pot-Bouille* (1882).

O crítico explica que essa diferenciação se daria, provavelmente, pela diferença cultural entre Brasil e França. Segundo o crítico, o primeiro abrange diversos conteúdos porque a realidade semicolonial do país levava o autor a escrever sobre traços de subdesenvolvimento, de maneira que o foco em um ou outro tema seria, de certa forma, ignorar ou diluir a complexidade da situação.

O crítico afirma que a originalidade de *O cortiço* advém da coexistência do explorado e do explorador. Por isso, vai além do naturalismo francês, que trata separadamente essas duas posições referentes à acumulação de dinheiro, em parte porque na França o processo econômico já tinha resultado na separação física do explorado e do explorador.

Segundo Candido, as histórias das personagens do romance giram em torno da saga pela ascensão social do personagem principal, o taverneiro português João Romão. Este assume, portanto o papel do explorador, enquanto diversas personagens secundárias se encaixariam como secundárias, porque, direta ou indiretamente, o auxiliam na obtenção do seu objetivo.

João Romão começa a agir em prol da ascensão social a começar pela sua relação com uma escrava fugida, que é explorada de inúmeras formas antes de ser descartada. É principalmente com a ajuda de Bertoleza que obtém seus maiores ganhos e faz prosperar o seu cortiço.

Esse espaço não é apenas onde acontecem os fatos, porque também pode ser visto como uma alegoria, isto é, um conjunto de metáforas, do Brasil e um símbolo de uma força que impregna no comportamento das personagens. Nessa residência coletiva, moradias são alugadas e produtos em geral são vendidos.

Na segunda parte do ensaio, o autor menciona um ditado popular de origem bíblica conhecido na época da concepção do romance: “pau, pão e pano”. Esse ditado estabelece uma relação de trabalho e certa hierarquia, de maneira que o homem é comparado a um animal.

As relações humanas observáveis no romance, de certa maneira, reagem a esse ditado. Para o crítico, o livro encerra uma ilusão de superioridade do brasileiro livre da época e ao mesmo tempo a crítica. Os comportamentos adotados por João Romão e outros personagens que representam o explorador pouco se diferem dos de Bertoleza, no entanto, o fator que determina as alternativas de cada personagem é sobretudo a determinante “raça”. Assim,

mesmo trabalhando tanto quanto Bertoleza, João Romão assume uma atitude de senhor – soma-se a isso o fato de João Romão ser homem e ela, uma mulher.

Com efeito, o que há n’*O cortiço* são formas primitivas de amealhamento, a partir de muito pouco ou quase nada, exigindo uma espécie de rigoroso ascetismo inicial e a aceitação de modalidades diretas e brutais de exploração, incluindo o furto como forma de ganho e a transformação da mulher escrava em companheira-máquina. (CANDIDO, 2015, p. 113).

O crítico também menciona que o romance apresenta o dinheiro de uma maneira inovadora para a sua época. Se nas obras de Machado de Assis e José de Alencar aparece na vida das personagens em forma de dote, herança ou outra maneira, em que seu ganho seja algo já concretizado, a sua acumulação é a força motivadora ou condicionante das ações dos seres que moram na habitação coletiva em *O cortiço*.

Ora, essa acumulação assume para o romancista a forma odiosa da exploração do nacional pelo estrangeiro. Tanto assim que n’*O cortiço* há pouco sentimento de injustiça social e nenhum da exploração de classe, mas nacionalismo e xenofobia, ataque ao abuso do imigrante “que vem tirar o nosso sangue”. Daí a presença duma espécie de luta de raças e nacionalidades, num romance que não questiona os fundamentos da ordem. O roubo e a exploração desalmada de João Romão são expostos como comportamento-padrão do português forasteiro, ganhador de fortuna à custa do natural da terra, denotando da parte do romancista uma curiosa visão popular e ressentida de freguês endividado de empório. (CANDIDO, 2015, p. 114).

Notando que a luta entre raças e classes é o conflito, isto é, o impedimento no caminho para a acumulação de dinheiro. A noção de alteridade, delineada pela difusão do conceito de miscigenação, é ausente tanto na perspectiva do português quanto do brasileiro. Nessa corrida cujo ganhador é quem enriquece e detém o poder sobre os demais, o primeiro sai na frente, porque não foi submetido à escravidão nem ao preconceito decorrente da ideia de superioridade racial.

Existia, na época, uma ambiguidade no pensamento intelectual: ao não encontrarem uma influência formal e conteudística no que ele chama de “obras da civilização”, buscavam-na na natureza, que era vista como um espaço pitoresco determinante de comportamentos.

Dessa forma, o crítico, se baseando na teoria de Toynbee, capta três alternativas de reação a essa força determinante que é o meio: o português que chega e o vence, o português que chega e por ele é vencido e o brasileiro que é explorado e adaptado a ele.

A influência de Toynbee sobre a obra de Antonio Candido se mostra por todo o ensaio. O filósofo inglês trata sobre atitudes tomadas pelo ser humano em face da realidade no seu livro *Estudo da História: desintegração das civilizações* (1955) do qual o tópico “Os caminhos alternativos de comportamento, sentimento e vida” parece essencial para a leitura do ensaio. A partir de Toynbee, Candido se aprofunda no ditado popular dos três pês para mostrar o que estava por trás dele: o conflito entre os atores do fenômeno social, os “homens bons” ou “cidadãos de bem” e as camadas inferiores a eles.

O tipo de gente que o enunciava sentia-se confirmada por ele na sua própria superioridade. Essa gente era cônica de ser branca, brasileira livre, três categorias bem relativas, que por isso mesmo precisavam ser afirmadas com ênfase, para abafar as dúvidas num país onde as posições eram tão recentes quanto à própria nacionalidade, onde a branquira era o que ainda é uma convenção escorada na cooptação dos “homens bons”), onde a Liberdade era uma forma disfarçada de dependência.

Daí a grosseria agressiva da formulação, feita para não deixar dúvidas: eu, brasileiro nato, livre, branco, não posso me confundir com o homem de trabalho bruto, que é escravo e de outra cor; e odeio o português, que trabalha como ele e acaba mais rico e mais importante do que eu, sendo além disso mais branco. Quanto mais eu proclamar os meus débeis privilégios, mais possibilidades terei de ser branco, gente de bem, candidato viável aos benefícios que a Sociedade e o Estado devem reservar aos seus prediletos.

Se estiver na camada de cima, asseguro deste modo a minha posição e desmascaro os que estão por baixo: portugueses pobres, gente de cor, brancos do meu tipo que podem cobiçar o meu lugar. Se estiverem na camada inferior, devo gritar ainda mais alto, para me fazer como os de cima e evitar qualquer confusão com os que estão mais abaixo. (CANDIDO, 2015, p. 115).

Esse trecho lembra o enredo do filme *O poço* (2019), de Galter Gaztelu-Urrutia, em que pessoas habitam um prédio ligado por uma plataforma, de onde advém toda a nutrição. A divisão dos itens alimentícios não ocorre da maneira esperada, já que os que estão em cima recebem a comida primeiro e para demonstrarem superioridade fazem com que ela não chegue aos níveis inferiores. Diferentemente do romance, os habitantes desse poço são mudados de posição de tempos em tempos. Mesmo sentindo na pele os sofrimentos das camadas inferiores, porque em um momento eles podem estar no nível um e no outro no nível quinquagésimo, optam por repetir agressões aos que naquele momento lhe são inferiores.

O filme parece tratar sobre a mesma ideia que motiva no romance o jogo da língua do pê, mencionado por Antonio Candido. Esse jogo que acontece pela metáfora do cortiço/Brasil seria o protagonista da história, enquanto os figurantes seriam o português – branco, europeu e explorador – e a classe dos brasileiros – negros ou mestiços e, em todos os casos, explorados.

Entre os próprios portugueses, acontece o que Toynbee chama de antipatia. Se no ponto mais alto há o Comendador Miranda, morador de um sobrado situado próximo ao cortiço, João Romão se encontraria abaixo dele, porque luta para chegar ao patamar do primeiro, enquanto Jerônimo segue os impulsos e se equipara aos brasileiros.

Entre os brasileiros, o jogo do pê também é colocado em prática. Ser mais próximo da classe dos mais abastados ou da outra raça significa certa superioridade.

Há, ainda, um terceiro figurante desse jogo: o animal. Para o crítico, seria uma espécie de união entre todos os seres, pois são vistos todos como animais ao serem apresentados os seus modos de vida, hábitos sexuais e situações de trabalho desumanas.

Dessa forma, o ditado não se refere ao português, ao negro e ao burro, e sim ao explorador, o explorado e o alienado de sua posição social, que é nivelado como um animal.

Na quarta parte do ensaio, o crítico trata sobre o espaço do cortiço, mostrando que ele é composto por dois ritmos que se chocam e se contradizem.

Enquanto o cortiço do romance francês cresce verticalmente, o brasileiro aumenta horizontalmente conforme uma senzala até João Romão ascender financeiramente e sua habitação coletiva ganha novos ares, momento em que a habitação coletiva começa a ser verticalizada.

Ligado à natureza, que no Brasil ainda era presença a ser domada, ele cresce, se estende, aumenta de volume e é conseqüentemente tratado pelo romancista como realidade orgânica, por meio de imagens orgânicas que o animam e fazem dele uma espécie de continuação do mundo natural. (CANDIDO, 2015, p. 117).

Com esse trecho, notamos que o crítico percebe o cortiço como uma coisa de natureza orgânica, porque o modo como é formado e se organiza é espontâneo. Soma-se a isso o fato de no espaço conviverem pessoas com animais, hortas e árvores, o que faz parecer que o cortiço existe por si só, como parte da natureza, como uma selva, onde manda quem é o mais forte.

Mas à medida em que o dono do cortiço quer ampliar seu lucro o espaço vai adquirindo características mais dirigidas, porque o espaço passa a possuir regras e o objetivo de João Romão começa a se delinear de maneira racional e planejada.

Esquemmatizando, teríamos que o cortiço velho, chamado Carapicus, era um aglomerado de aparência espontânea, que todavia continha em germen o elemento racional e dirigido do projeto. A partir dele há um desdobramento, do qual surge o cortiço novo chamado Vila São Romão, limpo e ordenado como um triunfo do dirigido; e há um reforço do cortiço rival, o Cabeça de Gato, que mantém a espontaneidade caótica sobre a qual atuou no outro

cortiço, como força racionalizadora, o projeto de acumulação monetária do português. Mas o triunfo desse projeto é o sobrado que João Romão constrói para si ao mesmo tempo em que reforma o cortiço, marcando a sua entrada nas classes superiores e desbancando o sobrado do vizinho, com cuja filha acaba por casar. (CANDIDO, 2015, p. 118).

Na quinta parte, Candido fala sobre o aspecto alegórico do romance, mostrando que o cortiço pode ser encarado tanto como um espaço físico como uma representação do país em formação.

Ele afirma que não é comum o naturalismo utilizar a alegoria, já que geralmente não busca ir além da realidade concreta. Esse seria um aspecto positivo do romance, porque ele ultrapassa os requisitos básicos dessa corrente literária trazendo à particularidade certa generalidade.

Talvez a força do livro venha em parte desta contaminação do plano real e do plano alegórico, fazendo pensar imediatamente numa relação causal de sabor naturalista. [...] No intuito de Aluísio a natureza que cerca o cortiço de todos os lados, com o sol queimando no alto, condiciona um modo de relacionamento entre os diversos grupos raciais, que por sua vez fazem do cortiço o tipo de aglomerado humano que é. E esta série causal encarnaria o que se passava na escala nacional, segundo as concepções do tempo. (CANDIDO, 2015, p. 119).

O crítico afirma que há no romance uma visão pejorativa do país, segundo a qual a mistura de raças geraria a promiscuidade – nesse caso, a palavra não se refere apenas à sexualidade, mas principalmente à desorganização.

O cortiço seria, então, um centro de convergência física, social e simbólica que acaba explicando os personagens. Os seres que nele vivem ou estão ao seu entorno são, à medida em que estão mais ou menos próximos dele, determinados a um certo tipo de vivência e comportamento.

Ele estaria vinculado a um macroespaço: o Brasil como natureza e não como civilização. Nesse sentido, o crítico percebe que Azevedo reinterpreta a perspectiva romântica do país, que é visto de maneira idealizada, exótica e unitária.

O escritor realiza uma comparação entre a cultura brasileira e a europeia partindo do pressuposto de que são incompatíveis. Generaliza, também, os inúmeros modos de vida nacionais em um enunciado simples: o brasileiro é naturalmente selvagem e promíscuo, então é inferior ao europeu.

Como brasileiro, o escritor parece refratar em seu romance o sentimento de inferioridade que pairava na dinâmica intelectual da época. O crítico fala que existia nela uma ambiguidade:

se conflitavam uma visão otimista e idealista da pátria e uma visão pessimista que chegava à conclusão, geralmente por meio de métodos pseudocientíficos, como fez Silvio Romero, de que existia um atraso em relação à cultura europeia.

Reproduzindo a visão romeriana, segundo a qual a cultura brasileira teria que se aprimorar para alcançar o patamar da europeia, o romance sugere que, de certa forma, o explorador não está errado em espoliar uma classe deplorável. A noção de que o brasileiro é pouco civilizado, pois age conforme o instinto, mostra que, talvez, o europeu, organizado, cristão e “de bem”, tenha direitos sobre a outra classe.

Aquela antipatia entre pares antitéticos mencionados no trecho de Toynbee é reproduzida no romance e demonstra, por isso, uma tensão: o emissor latente do romance é o brasileiro branco, instruído e livre que exalta e ao mesmo tempo aponta os problemas de sua pátria. A sua própria identidade é conflituosa: filho de português, mas antilusitano.

Por isso, o modo como João Romão multiplica seus proventos é apresentado como um bom aproveitamento das circunstâncias e não como exploração de uma classe social e historicamente prejudicada. A escravidão havia sido abolida há poucos anos, mas eram notáveis as marcas da falta de oportunidade para a inserção dos ex-escravos na sociedade.

O crítico afirma que existem dois movimentos pesando sobre a carreira de João Romão: um centrípeto o pressiona a se adaptar à realidade do cortiço e um centrífugo representa a sua força contra os condicionamentos que o espaço implica sobre os seres.

Na sexta parte do ensaio, o crítico trata sobre a influência do meio e da raça na dinâmica do livro, mostrando como esses dois elementos condicionam a vida do português e do brasileiro.

O meio e a raça chegam à vida do português como uma tentação, sendo que apenas o que resistirem a ela conseguirão enriquecer. Enquanto João Romão aguenta, cortando o contato com os modos de vida do cortiço e se privando de qualquer tipo de prazer na terra estranha, Jerônimo se entrega ao ritmo da mestiça Rita Baiana e com isso se rende aos prazeres da vida; por isso passa a comer refeições bem temperadas, abandona o objetivo de acumular dinheiro, se entrega ao sexo e aprimora sua higiene.

O crítico nota que, no romance, a natureza é a responsável pela mudança de Jerônimo. Quando sua esposa percebe que o perdeu para Rita, ela culpa a terra. Em sua perspectiva, o marido a troca de maneira passiva, tendo em vista que a natureza o teria levado a agir segundo seus instintos e não sua razão.

Para o crítico, Rita Baiana, a mestiça cheirosa, dançarina e sensual, é uma interpretação de Iracema, “a virgem de lábios de mel” de Alencar. Com a posse de uma espécie de poção

mágica (o licor de jurema e o café), ambas se relacionam com o estrangeiro, mas, diferente da indígena, Rita consegue aculturá-lo.

A representação simbólica do meio é a imagem do sol, que derrete a tradição, a seriedade, a disciplina e leva às tentações. Candido mostra que a visão do livro é colonialista, porque, no romance, o meio social é tido como algo errado, selvagem e tentador.

Bem dentro do seu livro, que tenciona castigar literariamente o europeu desalmado, desfrutador da terra e ladrão de herança dos seus naturais, estão, repito, essas ambivalências que fazem do nosso patriotismo uma espécie de amor-desprezo, uma nostalgia dos países-matrizes e uma adoração confusa da mão que pune e explora. [...]
O português tem a força, a astúcia, a tradição. O brasileiro serve a ele de inepto animal de carga, e sua única vingança consiste em absorvê-lo passivamente pelo erotismo. (CANDIDO, 2015, p. 114).

Existe, no romance, a ideia de melhoramento da raça. No romance, Rita Baiana larga o negro Firmino por Jerônimo e Bertoleza não pensa muito para aceitar se juntar com João Romão, pois se relacionar com alguém de “raça superior” era uma forma de ascensão social, independentemente de como essa relação sucede.

Na sétima parte, o crítico trata sobre a animalização das personagens. Ele afirma que a redução do ser humano a animal acontece independentemente da raça ou da origem no cortiço e que esse fenômeno advém da redução geral do homem à fisiologia pela ótica científica.

A orientação *científica* se apresenta como interpretação objetiva do comportamento dos personagens, mas adquire logo matizes valorativos, na medida em que naquele tempo esta modalidade de interpretação tinha uma função desmistificadora, sendo ruptura com o idealismo e esforço para enxergar a vida na sua totalidade, abrangendo o que os padrões correntes julgavam feio, baixo ou não comunicável. (CANDIDO, 2015, p. 125, grifo do autor).

Candido afirma que a animalização é uma redução ao mundo natural, em que se equiparam o homem e o animal. A vida do cortiço parece se resumir nos assuntos “sexo” e “comida” e o comportamento dos moradores é instintivo. Talvez por esse motivo as cenas sexuais sejam mais desenvolvidas do que as de Zola, como Candido afirma.

Ele mostra que a redução do humano ao animalesco ocorre mesmo quando o assunto é outro, como a passagem em que a personagem “Bruxa” provoca um incêndio no cortiço ela é descrita como uma égua “de crina preta, desgrenhada, escorrida e abundante como as egoas selvagens [...]” (AZEVEDO, 1890, p. 279).

Essa animalização é comprovada pelo crítico com uma minuciosa análise formal. Ele examina o léxico do texto, que se orienta pela perspectiva científica e sugere uma aproximação entre partes do corpo do animal racional e o irracional.

Percebe-se que o crítico nota que o uso de substantivos e verbos que indicam uma visão técnica do ser humano têm uma função importante na construção da imagem animalesca. Essa parece uma tentativa de burlar o modo como o corpo era retratado no romantismo.

Como exemplo dos substantivos, temos que a habitação é vista como “aglomeração tumultuosa entre machos e fêmeas”, onde “mulheres iam despejando crianças com uma regularidade de gado procriador” e “mostrando a uberdade das tetas cheias” (AZEVEDO apud CANDIDO, 2015, p. 125).

Como exemplo dos verbos, a animalização é notada pelo crítico nos trechos em que se descobre que a jovem Florinda foi “emprenhada” e, ainda, quando se refere à Piedade de Jesus: “o mugido lúgubre daquela pobre criatura abandonada antepunha à rude agitação do cortiço, uma nota lamentosa e tristonha de uma vaca chamando ao longe, perdida ao cair da noite num lugar desconhecido e agreste” (CANDIDO, 2015, p.125).

Na oitava parte, o crítico fala sobre a importância do tema “menstruação” no livro, que, antes de *O cortiço*, só fora tratado na literatura burlesca ou obscena.

Candido acredita que “as regras femininas”, antes sangue proibido na literatura, são trazidas provavelmente via Émile Zola para o romance brasileiro, que o subverte. Enquanto no romance *La joie de vivre* a menstruação é o sinal de amadurecimento, saúde e beleza feminina, em *O cortiço* ela é dolorosa e significa, no caso de uma personagem, a iniciação à prostituição. Além disso, diferente do francês, nosso romance insere na relação fisiologia-individualidade o elemento mediador que é a natureza física.

O destino de Pombinha, uma jovem moradora do cortiço a qual está prestes a completar 18 anos, é traçado pela menstruação. Inicialmente, ela significa desespero na vida da personagem, já que o seu não aparecimento resulta em uma pressão da família e do noivo.

Também é Pombinha quem sofre na cena de maior violência sexual do livro. A *cocote* (que pode significar tanto mulher elegante quanto rica) francesa Léonie se torna uma espécie de madrinha da menina, no entanto, a inicia sexualmente sem seu consentimento. Essa violência faz com que a menstruação chegue, mas, em vez de casar-se, a menina se descobre homossexual, se torna ela mesma uma *cocote* e passa a repetir a ação da madrinha com outras garotas.

Nesse ponto da crítica, Antonio Candido reproduz certo tradicionalismo ao tratar sobre o assunto “homossexualidade”. O estupro de Pombinha é chamado de “ato desnatural”,

sugerindo que o que mais prende atenção na cena é o fato de duas mulheres poderem realizar um ato sexual, e não a agressão de fato. A homossexualidade é tratada como se dela decorresse a prostituição.

Há portanto uma espécie de degradação do enfoque natural de Zola, quem sabe por causa de certo sentimento ateu do pecado, visível não apenas em Aluísio, mas em Eça de Queirós, Abel Botelho, Adolfo Caminha, Júlio Ribeiro, que também receberam mais ou menos sua influência. É como se nas sociedades mais atrasadas e nos países coloniais o provincianismo tornasse difícil adotar o Naturalismo com naturalidade, e as coisas do sexo acabassem por despertar inconscientemente um certo escândalo nos que se julgavam capazes de enfrentá-las com objetividade desassombrada. (CANDIDO, 2015, p. 139).

O romance de Azevedo supera, nesse sentido, o de Zola, tendo em vista que trata da chegada da menstruação por duas perspectivas: uma que é considerada não natural, pois está ligada à homossexualidade, e outra que é redentora, pois representa um curso natural do feminino.

Começou logo a sonhar que em redor ia tudo se fazendo de um cor-de-rosa, a princípio muito leve e transparente, depois mais carregado, e mais, e mais, até formar-se em torno dela uma floresta vermelha, cor de sangue, onde largos tinhorões rubros se agitavam lentamente.

E viu-se nua, toda nua, exposta ao céu, sob a tépida luz de um sol embriagador, que lhe batia de chapa sobre os seios.

Mas, pouco a pouco, seus olhos, posto que bem abertos, nada mais enxergavam do que uma grande claridade palpitante, onde o sol, feito de uma só mancha reluzente, oscilava como um pêndulo fantástico. Entretanto, notava que, em volta da sua nudez alourada pela luz, iam-se formando ondulantes camadas sangüíneas, que se agitavam, desprendendo aromas de flor.

E, rodando o olhar, percebeu, cheia de encantos, que se achava deitada entre pétalas gigantes, no regaço de uma rosa interminável, em que seu corpo se atufava como em ninho de veludo carmesim, bordado de ouro, fofo, macio, trescalante e morno.

E suspirando, espreguiçou-se toda num enleio de volúpia ascética.

Lá do alto o sol a fitava obstinadamente, enamorado das suas mimosas formas de menina.

Ela sorriu para ele, requebrando os olhos, e então o fogoso astro tremeu e agitou-se, e, desdobrando-se, abriu-se de par em par em duas asas e principiou a fremir, atraído e perplexo. Mas de repente, nem que se de improviso lhe inflammassem os desejos, precipitou-se lá de cima agitando as asas, e veio, enorme borboleta de fogo, adejar luxuriosamente em torno da imensa rosa, em cujo regaço a virgem permanecia com os peitos franqueados.

E a donzela, sempre que a borboleta se aproximava da rosa, sentia-se penetrar de um calor estranho, que lhe acendia, gota a gota, todo o seu sangue de moça.

E a borboleta, sem parar nunca, doidejava em todas as direções, ora fugindo rápida, ora se chegando lentamente, medrosa de tocar com as suas antenas de brasa a pele delicada e pura da menina.

Esta, delirante de desejos, ardia por ser alcançada e empinava o colo. Mas a borboleta fugia. Uma sofreguidão lúbrica, desensofrida, apoderou-se da moça; queria a todo custo que a borboleta pousasse nela, ao menos um instante, um só instante, e a fechasse num rápido abraço dentro das suas asas ardentes. Mas a borboleta, sempre doida, não conseguia deter-se; mal se adiantava, fugia logo, irrequieta, desvairada de volúpia.

- Vem! Vem! suplicava a donzela, apresentando o corpo. Pousa um instante em mim! Queima-me a carne no calor das tuas asas!

E a rosa, que tinha ao colo, é que parecia falar e não ela. De cada vez que a borboleta se avizinava com as suas negaças, a flor arregaçava-se toda, dilatando as pétalas, abrindo o seu pistilo vermelho e ávido daquele contato com a luz. (AZEVEDO, 1890, p. 42).

O trecho da chegada da menstruação possui alta carga conotativa e dramática, motivo pelo qual optamos por inseri-lo por completo. O crítico observa que, mesmo naturalista, o romance por vezes suspende a mimese, a determinação da raça e do meio, e recorre à alegoria e ao símbolo. A maturidade sexual de Pombinha, como vemos nessa passagem, é marcada por um sonho erótico com o Sol, que nesse caso deve ser grafado com letra maiúscula, porque atua na história não apenas como uma estrela, mas como um personagem e, ao mesmo tempo, símbolo do Brasil.

Esse trecho pode sugerir que, a partir da primeira experiência sexual, ela, que sofria apenas um condicionamento da sociedade, isto é, o da raça e o da posição social, é incluída na grande massa de adultos que também estão sob a influência do instinto sexual.

Se o Sol simboliza o Brasil, este representa uma força sexual e irracionalizante que tenta todos que aqui estão. Por isso, Pombinha não apenas se entrega ao meio como implora por ele.

A nona parte do ensaio funciona como uma conclusão. Candido retoma a teoria de Toynbee, sem mencioná-lo, mostrando como o espontâneo (simbolizado pelo brasileiro) e o dirigido (simbolizado pelo português) não existem como pares antinômicos no romance, e sim, como uma síntese do país.

O fato de ser brasileiro levou Aluísio a interpor uma camada mediadora de sentido entre o fato particular (cortiço) e o significado humano geral (pobreza, exploração). Em *L'Assommoir* a história de Gervaise nos conduz diretamente à experiência mental da pobreza, sendo cortiço e o bairro ingredientes graças aos quais ela é particularizada e determinada. Mas no livro de Aluísio, entre a representação concreta particular (cortiço) e a nossa percepção da pobreza se interpõe o Brasil como intermediário. Essa necessidade de representar o país por acréscimo, que não se impunha a Zola em relação à França, diminui o alcance geral do romance de Aluísio, mas aumenta o seu significado específico. (CANDIDO, 2015, p. 131).

Nesse trecho, o crítico explica o motivo pelo qual ele acredita que *O cortiço* difere de *L'assommoir*. Para entendermos sua posição sobre o assunto, devemos verificar como ele pensa os condicionamentos da/na literatura brasileira.

Para ele, a arte literária é uma combinação de gratuidade e utilidade, pois desempenha a função de humanizar e satisfazer a necessidade humana de fantasia e compreensão da realidade sendo um objeto autônomo. Entre gratuito e empenhado, o segundo aspecto prevaleceria nas literaturas de origem latino-americana. Candido, no ensaio “Literatura, espelho da América?” (1995), mostra que a permanência desse aspecto em nossa literatura decorre de certos acontecimentos que marcam o período de sua formação.

Nos países latinos, a literatura surgiu como veículo de informação, que funcionava como legitimador do conhecimento da realidade local. Por ressentir o dilema de se basear em um universo linguístico e ideológico europeu e, ao mesmo tempo, ter de exprimir a vida local, ela desenvolveu a dificuldade em projetar expressões universalistas, isto é, mais ligadas em representar ideias ocidentais do que individuais de um país ou região.

Além disso, a visão sobre a natureza mudou desde o período formativo. Os poetas árcades, baseando-se no conceito setecentista de beleza e no empirismo filosófico, buscaram racionalizar o mundo natural, que, para eles, correspondia a uma espécie de paraíso, opositor da artificialidade urbana. Referenciando-se nos modelos europeus, o herói literário do século XVIII é o homem campestre, simultaneamente rústico e erudito, simples e requintado, racional e sentimental, arquétipo do “bom selvagem” de Rousseau. Contudo, não tardou a substituição da noção de natureza como princípio para lugar-paisagem, que, posteriormente, se tornou um *leitmotiv* romântico e matéria para estímulo do nacionalismo (CANDIDO, 2014, p. 222).

O fim do século XIX representou uma mudança de chave em nossa literatura: se, antes, os meios naturais eram usados pelos intelectuais brasileiros para enaltecerem a pátria e assim constituírem um ideal nacional para checagem das culturas matrizes, agora, as expressões particularistas, como o regionalismo e o indianismo, tornavam-se uma opção secundária em prol da dicção urbana, mais próxima das produções europeias (CANDIDO, 1995, p. 110).

Em sua concepção, *O cortiço* representa o Brasil porque em ambos existe um jogo entre explorador e explorado. Embora não seja mais jogado no modo “escravidão” há algum tempo, seus personagens sobrevivem, repetindo, mesmo que inconscientemente, a dinâmica aprendida pelos ancestrais e também pelo cotidiano. O crítico sugere que o país foi construído a partir da desigualdade social e que, por representá-lo radicalmente, o romance se torna sua alegoria, isto é, uma metáfora de seus vários aspectos.

Esse jogo não existe apenas na atitude, pois pode ser notado geograficamente. Para o crítico, a contradição cultural brasileira é notada pelo contraste de estruturas sociais litorâneas, que correspondem às metrópoles, onde vive uma burguesia conforme o ocidente, e interioranas, cujos modos de vida e produções artísticas são geralmente interpretados como antiquados, simplórios e diferentes (CANDIDO, 1992, p. 46).

Parece que a dialética entre espontâneo e dirigido trata sobre isto: as camadas menos favorecidas tentando, com a ajuda do capitalismo, romper a ordem geográfica pré-estabelecida pela segregação que se deu de maneira natural. O fato de estar perto dos grandes centros representar mais proximidade ao ideal europeu e das oportunidades de ascensão social gerou o conflito entre a burguesia e o proletariado, que a perseguia numa tentativa de absorção de sua raça, seus costumes, seus valores e sua cultura.

Por essa perspectiva, o romance também funciona como uma alegoria da desigualdade na divisão geográfica urbana. Quando o cortiço de João Romão – Carapicus – eleva o seu nível, ele é incluído ao restante da sociedade e se fecha para as pessoas que se localizam à sua margem. Os antigos moradores são movidos para outra *habitação coletiva*, porque não se encaixavam ao padrão do novo *conjunto habitacional*.

Assim como no romance, os grandes centros vivem um conflito abstrato e ao mesmo tempo concreto entre a classe explorada e a exploradora: muitas comunidades urbanas, embora geograficamente próximas do restante da cidade, são isoladas da sociedade com muros e paredões para evitar que, como João Romão, os “cidadãos de bem” não sofram atos violentos nem a influência degradante de seres que supostamente parecem animais. Portanto, temos que esse conflito se dá em nível ideológico e se concretiza na organização das cidades.

Respondendo a uma pergunta em seu livro *Por amor às cidades*, Le Goff (1998, p. 152) sugere que é característica de uma cidade que está em constante crescimento (ou em ruínas conforme o conceito medieval de cidade) um certo orgulho de se morar no centro. “Se o centro perde em energia, ganha em prestígio; é que ele permite ver num relance a cidade. [...] O centro sobrevive e provavelmente sobreviverá por muito tempo pelo recurso ao imaginário” (LE GOFF, 1998, p. 153).

No livro, os moradores do cortiço – os trabalhadores – constroem os imóveis de maior padrão em que eles almejarão morar. Com base no que o crítico pensa sobre a contradição cultural brasileira, podemos concluir que para existir o rico, é necessário existir o pobre. Seria justamente esse jogo, em que peças limitadas foram dadas anteriormente e se sai melhor quem deter um maior número delas, que o crítico entende como motivo da diferença entre *L'assommoir* e *O cortiço*.

3.2.2 Um preâmbulo

Antonio Candido utiliza métodos psicológicos, estéticos, sociológicos e biográficos para estudar a obra de Graciliano Ramos. Ele mesmo afirma que a intenção de sua crítica é captar a visão do homem, a concepção de vida e de literatura do escritor, que teria produzido uma trajetória que percorre a invenção ao testemunho, mantendo o nível literário e aprimorando a técnica a cada produção (CANDIDO, 2006a, p. 120). Em *Ficção e confissão* (1956), analisa *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936), *Vidas secas* (1938), *Infância* (1945) e *Memórias do cárcere* (1953). Interessa-nos, do estudo de Candido, a análise do primeiro romance.

Caetés é considerado um romance de entremeio, pois ele não se compactua com os valores estéticos e sociais da geração de 30, embora tenha sido produzido e publicado nessa década. Para o crítico, essa geração marcou um processo de revisão de valores entre os sistemas literário e social, que ele chama de “desburguesamento da literatura”.

Antonio Candido considera que a geração de 30 inaugura uma nova fase da prosa literária brasileira. Como afirma Schwarz (2002, p. 6), “o romance põe fim ao experimentalismo estético das vanguardas e abre passagem para a pesquisa do social, privilegiando o engajamento político e estabelecendo uma nova sintonia com o que está acontecendo na Europa de entre-guerras”.

A geração de 30 se desenrolou de um movimento mais geral comumente conhecido como Romance do norte, que integrou o povo ao patrimônio ético e estético brasileiro por uma abordagem crítica da arte e da sociedade, que, grosso modo, era condicionada pela política oligárquica e oscilações econômicas advindas da Primeira Guerra Mundial.

Saindo de um campo mais abstrato para a realidade cotidiana, esse movimento na literatura brasileira trouxe um aspecto de denúncia dos problemas característicos, como a decadência aristocrática pós-abolição, a formação do proletariado, o êxodo rural, o cangaço e o ritmo acelerado das cidades. Esse aspecto é o motivo pelo qual essa prosa é considerada neonaturalista.

Lafetá (2000) mostra que o Modernismo do decênio de 1930 representou a mudança de um “projeto estético”, ligado às modificações da linguagem, a um “projeto ideológico”, atado à visão de mundo da época. Na produção de Graciliano Ramos, representante da geração de 30, é possível notar que a denúncia social foi um elemento que se aprofundou. Se, para Candido, *Caetés* parece um exercício de escrita, seguindo a linha de pensamento de Lafetá, podemos

deduzir que ele seja construído sob a ideia do projeto ideológico, antes de o autor descobrir como adequar denúncia e estética.

O primeiro romance do escritor, tendo sido publicado durante o surto migratório nordestino, segue, por um lado, as “receitas da ficção realista tradicional”, superadas nos livros posteriores, e, por outro, apresenta características essenciais do estilo do autor, como a concisão linguística e a adequação da técnica literária com a realidade expressa.

A trama se desenvolve em Palmeira dos Índios, município alagoano do qual Graciliano Ramos foi prefeito entre 1928 e 1930, e envolve dois problemas: a paixão do protagonista, um guarda-livros, pela mulher de seu chefe, e a tentativa de escrever um romance sobre os indígenas caetés, antigos habitantes do litoral alagoano, que, segundo a lenda famosa, teriam devorado antropofagicamente o primeiro bispo do Brasil.

A ausência de um discurso planejado que leve à construção do romance histórico evoca uma espécie de vazio, ao mesmo tempo em que se desenvolve a história da experiência amorosa no plano da pequena cidade. Por isso, pode-se afirmar que o livro se estrutura ironicamente.

João Valério [o protagonista] anda às voltas com o episódio histórico do bispo D. Pero Sardinha, devorado pelos índios caetés; mas o que busca, na verdade, é refúgio para onde correr, sempre que for necessário um contrapeso às decepções da vida. Mas à medida que se aproxima a posse de Luísa, deixa de lado os canibais; e, quando os aborda, mistura neles a gente que serve de matéria à sua narrativa. (CANDIDO, 2006a, p. 28).

O seu fracasso é, portanto, o seu triunfo; o vácuo aparente é uma plenitude - e nesta ambiguidade está a ironia [...]: enquanto os caetés se esvaem no nível do irreal, Luísa penetra surdamente no espaço do narrador, dando ao sonho uma carne cheia de realidade. (CANDIDO, 2006a, p. 135).

O crítico considera a alusão histórica um recurso elementar para a construção do protagonista, quem, instalando a atividade analítica no cerne de suas ações, tenta encontrar na história dos aborígenes sua natureza selvagem. Como uma releitura da frase famosa “*to be or not to be*”, da peça de teatro shakespeariana *Hamlet*, o desfecho do romance remete ao anti-heroísmo:

Não ser selvagem! Que sou eu senão um selvagem, ligeiramente polido, com uma tênue camada de verniz por fora? Quatrocentos anos de civilização, outras raças, outros costumes. E eu disse que não sabia o que se passava na alma de um caeté! Provavelmente o que se passa na minha, com algumas diferenças. Um caeté de olhos azuis, que fala português ruim, sabe escrituração mercantil, lê jornais, ouve missas. É isto, um caeté. Estes desejos excessivos que desaparecem bruscamente... Esta inconstância que me faz doidejar em torno de um soneto incompleto, um artigo que se esquiva, um romance que não posso acabar... O hábito de vagabundear por aqui, por ali,

por acolá, da pensão para o Bacurau, da Semana para a casa de Vitorino, aos domingos pelos arrabaldes; e depois dias extensos de preguiça e tédio passados no quarto, aborrecimentos sem motivo que me atiram para a cama, embrutecido e pesado... Esta inteligência confusa, pronta a receber sem exame o que lhe impingem... (RAMOS, 1986, 221).

João Valério se autocompreende como uma versão paródica do homem brasileiro, com referência tanto dos colonizadores como dos indígenas, mas sem uma identidade própria ou marcante. A visão crítica da miscigenação o assemelha a outros personagens da literatura brasileira, como os seres de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, Jeca Tatu, do livro de contos *Urupês*, de Monteiro Lobato, e Macunaíma, do romance homônimo de Mário de Andrade. Ambos são personificações da mistura de raças e culturas. Na citação anterior, “o hábito de vagabundear”, a linguagem não erudita e a ignorância dizem respeito à crise existencial de um ser ambíguo: o brasileiro.

É possível sugerir que os caetés simbolizam a presença de um eu primário, adormecido nas profundas do espírito pelo jogo socializado da vida de superfície - e que emerge periodicamente, rompendo as normas. Esse impulso irrefletido, essa irritação com as regras sociais, mal pressagiam, aqui, o vulto que haverão de assumir nos livros posteriores. (CANDIDO, 2006a, p.130).

Candido considera *Caetés* um livro pós-naturalista, pois volta-se para o registo de aspectos intencionalmente banais e rotineiros devido a “certo pudor de engatilhar os dramas convulsos de que tanto gostavam os fogosos naturalistas da primeira geração” (CANDIDO, 2006a, p. 19). Entretanto, a negação do determinismo contraditoriamente falha. Conforme realiza correspondências entre realidade e ficção, incorporando traços selvagens às pessoas que passam por sua vida, o narrador se inclui. Por essa perspectiva, “o primitivismo dos Índios subsiste – nele, nos conhecidos, na cidade localizada perto duma antiga taba” (CANDIDO, 2006a, p. 30).

Ademais, é inegável a intelectualidade do narrador. Sua atitude é racional, se comparada à grande parte das atitudes de protagonistas de romances coetâneos, “feitos, quase sempre, mais com o temperamento e as impressões do que com a reflexão e a análise” (CANDIDO, 2006a, p. 28). Assim, ele reage com indiferença sobre seu primeiro encontro amoroso com a mulher de seu patrão, Luísa.

Não lhe caí aos pés, com uma devoção mais ou menos fingida. A felicidade perfeita a que aspirei, sem poder concebê-la, rapidamente se desfez no meu espírito. Livre dos atributos que lhe emprestei, Luísa me apareceu tal qual era, uma criatura sensível que, tendo necessidade de amar alguém, me preferira ao dr. Liberato, ao Pinheiro, aos indivíduos moços que frequentam a casa dela. (RAMOS, 1986, p.146).

Ainda, a maneira por que são tratados os personagens secundários, a imparcialidade, o pessimismo perante a humanidade e uma espécie de realismo desencantado são características dos escritores tidos como pós-naturalistas. Como vemos, em vez de “explosões súbitas de dor teatral” (RAMOS, 1986, 146), o livro produz humor por meio da indiferença e do ceticismo.

Continuei, distraído, com o pensamento naquele reitor campestre, onde passei instantes que voaram, ouvindo a cantiga lenta do riacho e vendo, através da ramagem, pedaços de céu vermelho. [...] É uma desgraça viver em uma cidade pequena, onde a qualquer hora podem encontrar-se pessoas conhecidas que espreitam. (RAMOS, 1986, p. 156).

É importante ressaltar aspectos do método analítico aplicado em *Ficção e confissão*. Embora a metaficcionalidade não seja mencionada, Candido considera a capacidade do romancista de articular um diálogo entre narrador-personagem, autor e leitor sobre a construção literária.

[A] passagem de um realismo nutrido pelo senso objetivo do mundo exterior para um realismo trágico, que sobrepõe os problemas do Eu à própria integridade do mundo, deformando-o, é característica de Graciliano Ramos. Isto se manifesta em vários aspectos da sua escrita, como, para citar um caso, a técnica seletiva, a composição por meio de fragmentos. **João Valério constrói os caetés, um pouco humoristicamente, com pedaços de conhecidos.** (CANDIDO, 2006a, p. 118, grifo nosso).

Segundo o verbete “Metaficção” escrito por Avelar (2010) para o E-Dicionário de Termos Literários, de Carlos Ceia, a narrativa metaficcional é a designação de um conjunto de obras americanas pós-Segunda-Guerra-Mundial – que convergiam ou na experimentação ou na busca de uma narrativa construída a partir da metalinguagem, isto é, fundada na elaboração de ficções. Entendemos que essa é uma inovação do autor nordestino, que, como vimos, inicia na carreira de romancista em um período anterior.

Conforme o mesmo dicionário, ela surge da intenção de superar o “peso da tradição regionalista e realista da literatura norte-americana”, concebendo como objetivo a subversão de elementos canônicos, como enredo, espaço, personagem e tempo, e elaborando um jogo intelectual a partir de uma linguagem literário-memorialística.

Deve-se ter em mente que a obra de Graciliano Ramos é uma das mais importantes da segunda geração modernista, conhecida, também, como regionalista. Todavia, diferentemente do regionalismo *scripto sensu*, ela não desvia o foco de assuntos universais, inseridos na singularidade dos protagonistas (CANDIDO, 2006a, p. 128-131).

Revisitando o conceito aristotélico, Hutcheon chama o fenômeno da leitura metaficcional de “mimese de processo”. Trata-se de um paradoxo para o receptor, que, “no ato da leitura, vive um mundo a ser reconhecido como ficcional, todavia, paradoxalmente, é forçado pelo texto a participar desse mundo, engajando-se intelectualmente, imaginativamente e efetivamente como co-criador” (HUTCHEON, 1984, p. 7, tradução nossa). Em *Caetés*, ocorre um processo semelhante:

Continuei. Suando escrevi dez tiras salpicadas de maracás, igaçabas, penas de arara, cestos, redes de caroá, jiraus, cabaças, arcos e tacapes. Dei pedaços de Adrião Teixeira ao pajé: o beijo caído, a perna claudicante, os olhos embaçados; para completá-lo, emprestei-lhe as orelhas de padre Atanásio. (RAMOS, 1986, p.44).

Admiração exagerada às coisas brilhantes, ao período sonoro, às miçangas literárias, o que me induz a pendurar no que escrevo adjetivos de enfeite, que depois risco... (RAMOS, 1986, p.222).

Se, em *A personagem do romance*, Candido considera o “efeito de realidade ilimitada” resultado do equilíbrio entre as partes da narrativa, verifica-se que esse romance, ao se valer de recursos metaficcionais, impõe a ela uma noção de limite relativo. Por esse ângulo, a obra possui consciência de sua ficcionalidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Antonio Candido, o poema é mais condensado e metafórico do que o romance, embora esse gênero também possa ser metafórico, simbólico e sintético. A concepção de poesia do crítico se baseia nas noções de desconstrução e reconstrução do mundo. O modo como essa reconstrução é feita é o que varia de uma obra para outra.

Em Drummond, um ser melancólico e angustiado, que independentemente de se vincular ou não à personalidade do escritor, pesquisa dados da realidade para se autocompreender e se ausentar momentaneamente de seus problemas individuais. A realidade, reconstruída sob a perspectiva de uma *persona* cuja vida importa na medida em que busca respostas e resoluções para suas inquietudes, é refeita como um lugar de reflexão – ora sobre dilemas individuais, ora sobre problemas sociais.

Em Mendes, o mundo é considerado quase um eu lírico: desfeito sob as normas lógicas, refeito sob uma ótica original, que não rejeita a logicidade, mas que de tão verossímil e coerente, a transforma também em elemento surrealista. A realidade existe na obra de Mendes como um modelo primitivo de organização das coisas, como um ponto de partida para a criação do mundo novo. Se a intenção da metáfora é gerar o efeito de surpresa, como o crítico indica, esse modelo serve como um parâmetro para diferenciação.

Por outro lado, um padrão percebido em ambas as análises de romance é a concepção de que esse é um gênero caracterizado por seres fictícios que parecem viver e ter ideias como pessoas, bem como estabelecem ou evocam um vínculo com um aspecto da realidade, a noção de pessoa. Nas análises de *O cortiço* e *Caetés*, fica a impressão de que o julgamento literário se baseia no grau de complexidade da dialética estabelecida pelo escritor entre especificidades linguísticas e dados exteriores/condicionantes. A relação entre obra e contexto é verificada pela investigação da redução estrutural, processo pelo qual o escritor estrutura a obra ou, nos termos do crítico, transforma o externo em interno.

N' *O cortiço*, as relações de poder entre os atores da estrutura social brasileira – o explorador e o explorado – são transfiguradas na coexistência de brasileiros e estrangeiros na habitação coletiva. O sentimento de inferioridade em relação à cultura europeia é transfigurado na forma de animalização das personagens e na tendência de viverem instintivamente. Já em *Caetés*, esse sentimento se formaliza como a ambiguidade e no autojulgamento negativo do protagonista. Na tentativa de escapar de uma certa tendência literária (uma realidade externa ao texto), criou-se um mundo tedioso, pacato e linguisticamente meticuloso.

Pensar-se-ia que a concepção de poesia de Antonio Candido é uma ampliação de sua experiência com a prosa, porque o romance supostamente é mais ligado à realidade, sendo um

gênero com o qual o seu método crítico, com forte pendor sociológico, se adapta. No entanto, a ligação entre mundo e literatura não se limita ao estudo da prosa, porque a poesia também tem como ponto de partida a realidade. Aquelas concepções de prosa e de poesia são, antes de tudo, categorias da mesma concepção de literatura, por isso, entre elas é possível perceber uma continuidade. Nesse sentido, pode-se pensar que os termos “desfazer” e “refazer”, utilizados nos ensaios sobre poesia, possuem o mesmo sentido da “redução estrutural”, utilizado nos textos sobre prosa.

A análise de ambos os gêneros se baseia em esquemas triádicos. Enquanto o poema é examinado pelo comentário, pela análise de suas partes e pela interpretação, o romance é examinado pela verificação de dados extrínsecos relacionados à obra, pela análise de suas partes e pela reconstrução do movimento centrípeto em que se baseia a noção de redução estrutural na dialética romanesca.

REFERÊNCIAS⁹

- ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. [1852]. São Paulo: Ática, 2009.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, comentários e índice analítico e onomástico de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Movimentos de um leitor: Ensaio e imaginação crítica em Antonio Candido. *In*: D'INCAO, Maria Ângela; SCARABÓTOLO, Eloísa Faria (org.). **Dentro do texto, dentro da vida**: ensaios sobre Antonio Candido. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 181-204.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Movimento da espada. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. 21. ed. São Paulo: Record, 2000, p. 74.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Versos à boca da noite. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. [1945]. 21. ed. São Paulo: Record, 2000, p. 148.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma poesia**. [1930]. Posfácio de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Brejo das almas**. [1934]. Posfácio de Alcides Villaça. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Lição de coisas**. [1962]. Posfácio de Viviana Bosi. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRADE, Rangel Gomes; VICENTE, Adalberto Luis. A forma ensaio na crítica literária de Antonio Candido: entre tradição e ruptura. **O Eixo e a Roda**: Revista de Literatura Brasileira, [S.l.], v. 29, n. 4, p. 249-267, dez. 2020. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_e_a_roda/article/view/16860>. Acesso em: 29 ago. 2022. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.29.4.249-267>.
- ARANTES, Paulo. **Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira**: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. São Paulo: [s.n.], 2021.
- AUERBACH, Erich. **Mímesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. [1946]. Tradução de George Bernard. São Paulo, Editora Perspectiva, 1971.
- AVELAR, Mário. Metaficção. *In*: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários** (EDTL). Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metaficcao>. Acesso em: 12 mai. 2021.
- AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. Rio de Janeiro: Garnier, 1890.

⁹ Ao longo da dissertação, para dar uma dimensão histórica, citamos alguns textos considerando suas primeiras edições. Isso acontece sobretudo com os de Antonio Candido e dos autores cujas obras são por ele analisadas. Por isso, em algumas referências, constam as datas das primeiras publicações entre colchetes.

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução: Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BARBOSA, João Alexandre. O dentro e o fora: a dimensão intervalar da literatura. In: BARBOSA, João Alexandre. **A leitura do intervalo**. São Paulo: Luminuras, 1990, p. 25-34.

BARBOSA, João Alexandre. O método crítico de Antonio Candido. In: BARBOSA, João Alexandre. **Alguma crítica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.p. 131-145.

BARBOSA, João Alexandre. Teoria e prática de Antonio Candido. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 5, 2000, p. 29-41. Disponível em:<https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/67/68>. Acesso em: 4 mai. 2021.

BASTOS, Hermenegildo. Dialética – Por quê? Para quê? O comércio com o imprevisível: leitura de *Esau e Jacó*. In: BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana de (orgs.). **Teoria e prática da crítica literária dialética**. Brasília: Editora da UNB, 2011.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-221.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BRETON, André. **Manifesto Surrealista** [1924]. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000015.pdf> . Acesso em: 13 mai. 2022.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio *et. al.* **A personagem de ficção**. [1968] 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 51-80.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. [1987]. 3. ed. São Paulo: Humanitas Publicações - FFLCH/USP, 1996.

CANDIDO, Antonio. A passagem do dois ao três: contribuição para o estudo das mediações na análise literária. **Revista de História** (USP), v. 50, n. 100, 1974, p. 787-800. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/132672> . Acesso em: 3 ago. 2021.

CANDIDO, Antonio. **Brigada ligeira e outros escritos**. [1945]. Edição com o acréscimo de outros ensaios. São Paulo: EDUNESP, 1992.

CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. [1993]. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015, p. 107-132.

CANDIDO, Antonio. O mundo desfeito e refeito. In: CANDIDO, Antonio. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 30-34.

CANDIDO, Antonio. Drummond prosador. In: CANDIDO, Antonio. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 11-19.

CANDIDO, Antonio. Literatura comparada. In: CANDIDO, Antonio. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 211-215.

CANDIDO, Antonio. Ficção e confissão. In: CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos**. [1956]. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006a, p. 17-99.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017, p. 69-100.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. [1978]. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017, p.171-193.

CANDIDO, Antonio. Pastor pianista / pianista pastor. In: CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2000, p. 81-95.

CANDIDO, Antonio. Literatura espelho da América. **Luso-Brazilian Review**. Vol. 32, No. 2, Culture and Ideology in the Americas: Essays in Honor of Richard M. Morse (Winter, 1995), pp. 15-22, University of Wisconsin Press. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3513621>. Acesso em: 29 mai. 2021.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750 – 1880**. [1959]. 15.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2019.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. **Remate de Males**, Campinas, 2012. DOI: 10.20396/remate.v0i0.8635992. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635992> . Acesso em: 10 jul. 2021.

CANDIDO, Antonio. **O método crítico de Silvio Romero**. [1950]. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b.

CASTRO, Érica Gonçalves de. **Aprendizagem da crítica: literatura e história em Walter Benjamin e Antonio Candido**. São Paulo: Intermeios, 2014.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan (Org.). **Teoria da literatura: textos dos formalistas russos**. São Paulo: EDUNESP, 2013. p. 83-108.

COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. Tradução de São Paulo: Cultrix, 1978.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução: Cleonice Paes. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COSTA LIMA, Luís. (org.). **A literatura e o leitor**: textos da estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

COSTA FILHO, Cícero João da. **No limiar das raças**: Sívio Romero (1870-1914). 2013. Tese (Doutorado em História – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012).

COUTO, Elvis Paulo. A concepção de personagem de Antonio Candido: pressupostos e implicações. **Cadernos do IL**, [S. l.], n. 58, p. 207–220, 2019. DOI: 10.22456/2236-6385.93081. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdoil/article/view/93081>. Acesso em: 28 fev. 2022.

DANTAS, Vinícius. **Bibliografia de Antonio Candido**. São Paulo: Editora 34; Duas cidades, 2002.

DESCARTES, René. **Discurso do método** [1637]. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DONOSO, Tiago Basílio. ‘As metamorfoses’ de Murilo Mendes”. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, 8(2): p. 1–226, Dez. 2016. ISSN: 2177-3807.

DURÃO, Fábio Akcelrud. **O que crítica literária?**. São Paulo: Nankin e Parábola, 2016.

ECO, Umberto. **Les limites de l’interprétation**. Paris: Grasset, 1992.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e talento individual. In: ELIOT, Thomas Stearns. **Ensaaios**. São Paulo: Art Editora, 1989. pp. 37-48.

FOSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Tradução: Sérgio Alcides. São Paulo: Editora Globo, 2005.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marine Curioni e Dora da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (org.). **A cultura do romance**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 629-658.

GAUCH, Hugh. **Scientific method in practice**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

GOMES, Daniel de Oliveira. Acerca do fim em “o estudo analítico do poema”, **UniLetras**, v. 29 n. 1 (2007), p. 51-57.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Parody**: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms by Linda Hutcheon. Toronto: University of Toronto Press, 1984.

JAKOBSON, Roman. O dominante. Tradução: Fernando S. Vugman. **Rebeca**: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, 2014, v. 3, n. 2, p 41-46. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/334/139>. Acesso em: 20 jul. 2021.

LAFETÁ, João Luiz. A dimensão da noite. In: D'INCAO, Maria Ângela; SCARABÔTOLO, Eloísa Faria (org.). **Dentro do texto, dentro da vida**: ensaios sobre Antonio Candido. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 205-212.

LAFETÁ, João Luiz. **1930**: a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os Cantos de Maldoror**: poesias: cartas: obra completa. Tradução de Cláudio Willer. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

LE GOFF, Charles. **Por amor às cidades**: conversações sobre Jean Lebrun. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades/ Editora 34, 2000.

MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco (org.). **A cultura do romance**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 1013-1028.

MARTINS FILHO, José Reinaldo Felipe. **Heidegger**: da analítica existencial à filosofia da interpelação. 2020. f. 329. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal de Goiás – UFG – Goiânia, Goiás.

MARTINS, Nilce Sant'anna. **Introdução à Estilística**. São Paulo: EDUSP, 2008.

MARTINS, Wilson. Poesia e prosa. Distinção. História dessa distinção. **Revista Letras**. 1954. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/20073>. Acesso em: 20 mai. 2022.

MAZZARI, Marcus Vinicius. [Orelha do livro]. In: LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades/ Editora 34, 2000.

MENDES, Murilo. O pastor pianista. In: MENDES, Murilo. **As metamorfoses**. [1944]. **Poesia completa e prosa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 311-371.

MORAES, Anita Martins Rodrigues de. **Para além das palavras**: representação e realidade em Antonio Candido. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

MORICONI, Ítalo. Horizontes formativos, lugares de fala: Antonio Candido e a pedagogia do poema. **Gragoatá**, Niterói, 2002, n. 12, p. 47-62. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/334/139>. Acesso em: 15 jul. 2021.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2015.

O POÇO. Filme dirigido por Galder Gaztelu-Urrutia. Produção de Azegiñe Urigoitia. Espanha: Basque Films; Mr. Miyagi Films; Plataforma La Película; Netflix, 2019. 1 longa-metragem (94m). Disponível em: <https://www.netflix.com/title/81128579> . Acesso em: 12 mai. 2022.

OTSUKA, Edu Teruki. Romance e expectativa: Antonio Candido e o romance brasileiro antes da Formação da literatura brasileira. *In*: FONSECA, Maria Augusta; SCHWARZ, Roberto (orgs.). **Antonio Candido 100 anos**. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 338-364.

PEDROSA, Célia. **Antonio Candido: a palavra empenhada**. São Paulo: EDUFF; EDUSP, 1994.

PEDROSA, Célia. Os dois gumes da história. *In*: D'INCAO, Maria Ângela; SCARABÔTOLO, Eloísa Faria (org.). **Dentro do texto, dentro da vida: ensaios sobre Antonio Candido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 129-134.

PIRES, Antônio Donizeti. Antonio Candido, leitor de poesia. **Guará**, Goiânia, 2011, v.1, p.59-94, 2011.

PLATÃO. Livro X. *In*: PLATÃO. **A república**. 9. ed. Tradução: Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2005, p. 449-497.

RALLO, Élisabeth Ravoux. **Métodos de crítica literária**. Tradução de Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

RAMASSOTE, Rodrigo Martins. Antonio Candido, leitor de poesia (em torno de um artigo de Ítalo Moriconi). **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v.14, n.27, p.445-463, 2009.

RAMOS, Graciliano. **Caetés**. [1933]. 22. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. [1934]. São Paulo: Record, 2003.

RAMOS, Graciliano. **Angústia**. [1936]. 91. ed. São Paulo: Record, 2019.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. [1938]. 156. ed. São Paulo: Record, 2019.

RAMOS, Graciliano. **Infância**. [1945]. São Paulo: Record, 2020.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. [1953]. São Paulo: Record, 2020.

ROMERO, Silvio. **História da literatura brasileira**. [1888]. Disponível em: <http://www.santoandre.sp.gov.br/pesquisa/ebooks/344495.pdf> . Acesso em: 10 abr. 2021.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. *In*: ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 75-97.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. *In*: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: Ensaios sobre dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade. Campinas: Editoria da Unicamp, 2010.

SOUZA, Roberto Acízelo. **Um pouco de método**: nos estudos literários em particular, com extensão às humanidades em geral. São Paulo: É realizações, 2016.

SCHNEIDER, Alberto Luiz. Machado de Assis e Silvio Romero: escravismo, “raça” e cientificismo em tempos de campanha abolicionista (década de 1880). **Almanack** [online]. 2018, n. 18, pp. 451-488. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2236-463320181810>.

SCHWARTZ, Jorge. Tupi or not Tupi: o grito de guerra na literatura do Brasil moderno. In: SCHWARTZ, Jorge (org). **Da Antropofagia a Brasília**: Brasil 1920-1950. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 143-158.

SZCEZEPANIK, Gilmar Evandro. A ciência e seus métodos: entre o monismo e o pluralismo. *Peri*, v. 9, n. 1, 2017, p. 221-238.

TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e Poética**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

TOYNBEE, Arnold. **A study of History**. London-Nova Iorque-Toronto: Oxford University Press, 1955.

VÁLERY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: VÁLERY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 201-217.

VERGA, Giovanni. **I malavoglia**. [1881]. Disponível em: http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_9/t350.pdf. Acesso em: 15 jun. 2021.

WAIZBORT, Leopoldo. **A passagem do três ao um**: crítica literária, sociologia, filologia. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WELLEK, René; Warren, AUSTIN. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. [1949]. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ZÉRAFFA, Michel. Prefácio. In: ZÉRAFFA, Michel. **Pessoa e personagem**: o romanesco dos anos 1920 aos anos de 1950. Tradução: Luiz João Gaia e Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ZOLA, Émile. **L’Assommoir**. [1877]. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/lv000100.pdf>. Acesso em: 03 jul. 2022.