


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

ELVIS PAULO COUTO

A CRÍTICA LITERÁRIA DIALÉTICA DE ANTONIO CANDIDO E ROBERTO SCHWARZ



ARARAQUARA – SP
2022

ELVIS PAULO COUTO

A CRÍTICA LITERÁRIA DIALÉTICA DE ANTONIO CANDIDO E ROBERTO SCHWARZ

Tese de Doutorado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara e aos membros componentes da comissão examinadora de defesa, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica

Orientadora: Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel

Coorientador: Prof. Dr. Antonio Ianni Segatto

Bolsa: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES

ARARAQUARA – SP
2022

C871c	<p>Couto, Elvis Paulo</p> <p>A crítica literária dialética de Antonio Candido e Roberto Schwarz / Elvis Paulo Couto. -- Araraquara, 2022 243 p.</p> <p>Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara Orientadora: Maria Célia de Moraes Leonel Coorientador: Antonio Ianni Segatto</p> <p>1. Teoria literária. 2. Crítica literária. 3. Dialética. 4. Antonio Candido. 5. Roberto Schwarz. I. Título.</p>
-------	---

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.

ELVIS PAULO COUTO

A CRÍTICA LITERÁRIA DIALÉTICA DE ANTONIO CANDIDO E ROBERTO SCHWARZ

Data da defesa: 14 de março de 2022

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e orientadora: Maria Célia de Moraes Leonel – Professora Titular da Universidade Estadual Paulista, UNESP.

Membro titular: José Antonio Segatto – Professor Titular da Universidade Estadual Paulista, UNESP.

Membro titular: Michel Riaudel – Professor da Sorbonne Université, Paris IV.

Membro titular: Roberto Acízelo Quelha de Souza – Professor Titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ.

Membro titular: Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos – Professora Titular da Universidade de São Paulo, USP.

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

AGRADECIMENTOS

À orientadora desta tese, Profa. Maria Célia de Moraes Leonel, por ter compartilhado a sua sólida experiência intelectual e os seus ensinamentos valiosos, pelo apoio constante aos meus projetos acadêmicos e pela orientação esmerada.

Ao coorientador desta tese, Prof. Antonio Ianni Segatto, pela atenciosa orientação desde a iniciação científica e por estimular o aperfeiçoamento do meu espírito crítico.

Ao Prof. José Antonio Segatto, por me ter incentivado a realizar pesquisa científica ainda na graduação em Ciências Sociais e pelas intervenções construtivas durante o exame geral de qualificação.

Ao Prof. Paulo Teixeira Iumatti, por ter gentilmente aceitado orientar o meu estágio doutoral na Université Sorbonne Nouvelle e pela enriquecedora contribuição com ideias durante o exame geral de qualificação.

Aos Profs. Michel Riaudel, Roberto Acízelo de Souza e Sandra Guardini T. Vasconcelos, por terem gentilmente aceitado compor a banca de defesa de tese.

Aos Profs. Adalberto Vicente, Andressa Cristina de Oliveira, Guacira Machado Leite, Lola Aybar, Luiz Gonzaga Marchezan, Ude Baldan e Wilma Patrícia Maas, pela dedicação com que ministraram as disciplinas de pós-graduação que tanto contribuiram para a minha pesquisa e para a minha formação.

Aos funcionários da Seção Técnica de Pós-Graduação e da biblioteca, que sempre foram solícitos.

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

« Les acquis de l'analyse structurale, à côté d'autres, peuvent aider à mieux comprendre le sens d'une œuvre. En eux-mêmes, ils ne sont pas plus inquiétants que ceux de la philologie, la vieille discipline qui avait dominé l'étude des lettres pendant cent cinquante ans : ce sont des outils que personne ne conteste aujourd'hui, mais qui ne méritent pas autant qu'on y consacre tout son temps. Il faut aller plus loin. Non seulement on étudie mal le sens d'un texte si l'on s'en tient à une stricte approche interne, alors que les œuvres existent toujours au sein d'un contexte et en dialogue avec lui ; non seulement les moyens ne doivent pas devenir fin, ni la technique, nous faire oublier l'objectif de l'exercice. Il faut aussi s'interroger sur la finalité ultime des œuvres que nous jugeons dignes d'être étudiées. En règle générale, le lecteur non professionnel, aujourd'hui comme hier, lit ces œuvres non pas pour mieux maîtriser une méthode de lecture, ni pour en tirer des informations sur la société où elles ont été créées, mais pour y trouver un sens qui lui permette de mieux comprendre l'homme et le monde, pour y découvrir une beauté qui enrichisse son existence ; ce faisant, il se comprend mieux lui-même. La connaissance de la littérature n'est pas une fin en soi, mais une de voies royales conduisant à l'accomplissement de chacun. »

Tzvetan Todorov (2007, p. 24-25).

« Le critique dogmatique fait [...] de la sociologie sans s'en douter : il juge et classe les œuvres selon un idéal absolu, qui, comme tous les absolus, est relatif : c'est l'idéal de son temps, de sa nation, de son école, de sa tradition ; c'est en un mot une pensée collective, que l'on trouve dans tout dogmatisme littéraire. »

Gustave Lanson (1965, p. 68-69).

RESUMO

Os trabalhos de crítica literária de Antonio Candido e Roberto Schwarz nos propiciam uma reflexão no domínio da teoria literária, pois ambos se posicionaram contra os reducionismos da análise puramente sociológica e do exame estritamente formal-estrutural, forjando, cada um a seu modo, um método que investigasse a interpenetração entre a forma ou estrutura e o seu conteúdo social. Devido à afinidade de sua metodologia, as obras desses críticos são em geral aproximadas em discussões teóricas no âmbito dos estudos literários, como se Candido houvesse forjado um método a que Schwarz teria posteriormente dado continuidade. Esse método é a crítica literária dialética, isto é, aquela que opera a mediação entre a dimensão estética da literatura e a totalidade histórica e objetiva de que ela faz parte. Sem negar a proximidade intelectual evidente entre o mestre e o aluno, esta tese propõe a construção de uma história das ideias que evidencie não somente as convergências, mas sobretudo as divergências entre Candido e Schwarz no que concerne ao modo dialético de exposição da crítica. Assim, nós buscamos compreender o que esses autores entendem por crítica dialética nos seus trabalhos em que essa perspectiva metodológica foi, a nosso ver, adotada, quais sejam: *Formação da literatura brasileira*, “Dialética da malandragem” e “De cortiço a cortiço”, de Antonio Candido; *Ao vencedor as batatas*, *Um mestre na periferia do capitalismo* e “A poesia envenenada de Dom Casmurro”, de Roberto Schwarz. Não nos posicionamos do ponto de vista normativo, de modo a julgar a adequação da concepção de dialética dos críticos à tradição hegeliano-marxista, mas do ponto de vista interpretativo e crítico. Desse modo, pudemos, além de desvendar a particularidade epistemológica de cada um e o rendimento heurístico de suas abordagens, verificar quais os problemas e as soluções que eles apresentam à teoria literária no que diz respeito à crítica dialética ou à sociologia da literatura.

Palavras-chave: Antonio Candido; Roberto Schwarz; crítica literária; dialética.

RÉSUMÉ

Les travaux de critique littéraire d'Antonio Candido et Roberto Schwarz peuvent nous amener à une réflexion dans le domaine de la théorie littéraire, puisque tous deux furent contraires aux réductionnismes de l'analyse purement sociologique et de l'examen formel-structurel, en créant, chacun à sa façon, une méthode qui investigate l'interpénétration entre la forme ou la structure et son contenu social. Du fait de l'affinité de leur méthodologie, les ouvrages de ces critiques sont généralement rapprochés à des discussions théoriques dans le cadre des études littéraires, comme si Candido eût créé une méthode à laquelle Schwarz eût plus tard donné suite. Cette méthode est la critique littéraire dialectique, c'est-à-dire celle qui exécute la médiation entre la dimension esthétique de la littérature et la totalité historique et objective dont elle fait partie. Sans nier la proximité intellectuelle évidente entre le maître et l'élève, cette thèse propose la construction d'une histoire des idées qui mette en évidence non seulement les convergences, mais surtout les divergences entre Candido et Schwarz en ce qui concerne le mode dialectique d'exposition de la critique. Ainsi, nous tenons à saisir ce que ces auteurs comprennent comme critique dialectique dans leurs travaux où cette perspective méthodologique fut, à notre avis, employée, à savoir : *Formação da literatura brasileira*, « Dialética da malandragem » et « De cortiço a cortiço » d'Antonio Candido ; *Ao vencedor as batatas*, *Um mestre na periferia do capitalismo* et « A poesia envenenada de Dom Casmurro » de Roberto Schwarz. Nous n'adoptâmes guère le point de vue normatif, de sorte à juger l'adéquation de la conception dialectique des critiques à la tradition hégélienne ou marxiste, mais le point de vue interprétatif et critique. Voilà pourquoi nous pûmes, en plus de dévoiler la particularité épistémologique de chacun et l'efficacité heuristique de leurs approches, vérifier quels furent les problèmes et les solutions qu'ils présentèrent à la théorie littéraire à l'égard de la critique dialectique ou de la sociologie de la littérature.

Mots-clés : Antonio Candido ; Roberto Schwarz ; critique littéraire ; dialectique.

SUMÁRIO

Introdução.....	09
1. Os fundamentos da teoria crítica da <i>Formação da literatura brasileira</i> ...	25
1.1 O historicismo dialético	25
1.2 O sentido macrossociológico da crítica do Neoclassicismo	42
2. O conceito de crítica em “Dialética da malandragem”	55
2.1 O princípio da generalidade nas <i>Memórias de um sargento de milícias</i> .	55
2.2 Uma noção heterodoxa de forma.....	65
2.3 Crítica da forma das ideias.....	72
2.4 Antonio Candido no contrafluxo das teorias dominantes.....	81
3. O método estrutural-marxista em “De cortiço a cortiço”	88
3.1 A síntese como reação à crise dos métodos.....	88
3.2 O número 3 ou a mediação.....	95
3.3 A conciliação dos estruturalismos	103
3.4 Óbices à dialética.....	111
4. A crítica de Roberto Schwarz: importação metodológica e concepção de forma.....	116
4.1 A referencialidade da forma	116
4.2 A genealogia do método.....	126
4.2.1 A mimese auerbachiana.....	127
4.2.2 Lukács e a historicidade da forma romanesca	131
5. A herança adorniana da crítica de Roberto Schwarz.....	144
5.1 O critério estético marxista	144
5.2 Entre o marxismo e o <i>New Criticism</i>	148
5.3 A dialética da forma e do conteúdo	152
5.4 Adorno e a sociologia da forma.....	154
5.5 Aspectos da crítica imanente.....	159
6. Das negativas	165
6.1 Machado de Assis inimigo de Brás Cubas (?)	165
6.2 Desativação do universalismo	169
6.3 A contra-argumentação de Giannotti	178
6.4 Seria a volubilidade de classe um <i>passe-partout</i> ?	183
7. Capitu estadista ou crítica da ideologia	192
Conclusão	211
Referências	218
Anexos.....	239

INTRODUÇÃO

[...] me convenço cada vez mais de que só através do estudo formal é possível apreender convenientemente os aspectos sociais. (CANDIDO, 1975e, p. XII).

O objetivo geral deste estudo é definir e julgar o valor, do ponto de vista da teoria literária do século XX, dos métodos utilizados por Antonio Candido e Roberto Schwarz em seus ensaios sobre literatura, no que diz respeito ao conhecimento que advém da relação entre o objeto estético e a sociedade. Assim sendo, tal proposta insere-se na questão mais ampla da crítica literária brasileira de inspiração sócio-histórica. Quando a relação mencionada é vista como sendo imediata, o processo interpretativo pode incorrer no chamado sociologismo, isto é, na disposição questionável de explicar os aspectos externos representados na obra literária por meio de teorias sociais. Apesar de ter sido comum no século XIX, o sociologismo não permaneceu incólume após o surgimento, no século XX, das correntes teóricas de orientação formalista ou estruturalista. A epistemologia da crítica literária sofreu, então, modificações substanciais: a interpretação seria improfícua se desconsiderasse o valor da forma, pois ela é a especificidade da literatura. Vale ressaltar que, à guisa de introdução, entende-se forma na acepção clássica do termo: elaboração do material discursivo — componentes da composição, como a linguagem e os aspectos estruturais — com finalidade estética.

Antonio Candido, desde a publicação, em 1945, de sua tese de livre-docência, *Introdução ao método crítico de Sílvio Romero*, esteve preocupado em superar as imprecisões da crítica naturalista do polímata Sílvio Romero, que submetia a produção literária de seu tempo a um esquema interpretativo herdado, principalmente, de Hippolyte Taine, segundo o qual o homem e, conseqüentemente, a sua representação seriam o resultado da conhecida articulação entre *race, milieu e moment historique*. Ao opor-se a esse método positivista e buscar uma alternativa que levasse em conta a particularidade da forma, Candido tentou verificar em que medida a estrutura da obra literária exprime em si mesma o social. Foi assim que ele escreveu o ensaio que Schwarz considera como um dos pontos altos da crítica marxista no Brasil: “Dialética da malandragem”. Nele, encontraríamos o distanciamento em relação ao marxismo mecanicista e a efetivação de um exame formal da literatura, que estaria atento à síntese entre a construção da forma e a temática histórico-sociológica.

Schwarz, por sua vez, deu continuidade aos trabalhos de seu mentor intelectual, contribuindo com a ampliação dos horizontes da crítica literária insatisfeita com a unilateralidade tanto do formalismo quanto do sociologismo. Ele renovou a fortuna crítica de

Machado de Assis e, para isso, inspirou-se, sobretudo, no programa estético desenvolvido pelo jovem Lukács e por Theodor W. Adorno. O resultado foi uma análise do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* que demonstrou o movimento dialético da volubilidade da personagem central: a narração caprichosa em primeira pessoa, em conjunto com a história narrada e a construção das personagens, compõe literariamente a conduta volúvel da classe dirigente brasileira. Não obstante ter sido um continuador do trabalho crítico do mestre, Schwarz guarda certo distanciamento em relação ao método de análise literária consolidado por Candido, sobretudo porque tem um foco bem específico: a *Ideologiekritik*.¹

Embora o nosso trabalho se concentre nas diferentes acepções de dialética em que Candido e Schwarz se basearam ao longo de sua trajetória crítica, um sentido básico permaneceu: a percepção do dado social da obra literária como um aspecto a um só tempo interno e externo.

A investigação das diferenças metodológicas entre esses autores permite avaliar aquilo que eles compreendem como crítica dialética² ou sociologicamente orientada, além de possibilitar o levantamento e a análise de problemas relativos ao trânsito entre as esferas da estética e da realidade social na produção crítica deles. Enquanto os críticos deterministas e os assim chamados marxistas ortodoxos almejavam examinar os dados do mundo objetivo representados no texto literário de modo a considerá-los como fonte documental, os críticos dialéticos defrontam o problema da apropriação instantânea desses dados. Para evitar o paralelismo — a comparação forçada e insuficiente entre a realidade literária e a realidade histórica — o crítico dialético pode se basear na ideia de formalização, isto é, na ideia de que a arte faz parte do contexto em que foi gerada e as referências desse contexto, como os temas, são construídas pelo conteúdo e pela forma. Ou por outra: a forma é sempre forma de um conteúdo e o conteúdo é sempre conteúdo constituído por uma forma.

O crítico que ambicione expor dialeticamente o objeto estético — ou mesmo focalizar questões ideológicas seguindo outro método que não o dialético —, sem fazer análise da conjuntura externa que use a literatura como exemplo ou ilustração, tem a possibilidade de examinar como a forma literária (pode-se pensar no narrador de um romance ou no eu lírico de um poema) constrói o tema do processo social. Sabemos que Schwarz escolheu a categoria do

¹ A crítica da ideologia é uma forma de abordagem e compreensão da cultura que tem origem nos trabalhos de Marx e Engels e que busca, por meio do julgamento dos objetos culturais, desvendar as tentativas, empreendidas pelas classes dominantes, de encobrimento da dimensão histórico-objetiva da realidade.

² No âmbito dos estudos literários, a crítica dialética não é uma fórmula analítica aplicável, mas um modo de exposição do discurso crítico que realiza a mediação entre a particularidade da obra literária e a totalidade histórico-objetiva que a abrange. Não estamos partindo de uma concepção estrita de dialética, pois estamos convictos de que pode haver dialéticas (no plural) assim como há marxismos.

narrador para mostrar como ela constitui, a um só tempo, ficção e objetividade histórica — ou, noutros termos, a representação realista do comportamento autoritário e mascarado de liberalismo da elite brasileira.

Candido, seguindo outra direção, esteve atento ao sentido norteador das ações das personagens do *Sargento de milícias*, ao invés de voltar a sua análise exclusivamente ao modo de construção do discurso do narrador. Forma, em “Dialética da malandragem”, é a tensão entre a ordem e a desordem que impulsiona Leonardo Pataca e Leonardo Filho, por exemplo, a transitarem por essas esferas antagônicas que foram intuídas do Rio de Janeiro de D. João VI por Manuel Antônio de Almeida. Para Candido, o significado profundo do texto literário pode ser *reduzido* a uma oposição básica entre duas forças que se repelem e a partir das quais se dão os conflitos geradores de sentido. Essa oposição é a estrutura, também chamada de redução estrutural de dados externos (que não existem, quando reduzidos, empiricamente, mas literariamente).

No fundo, nossa pesquisa ocupa-se do problema epistemológico fundamental da teoria literária: a relação entre arte e realidade. O antigo conceito aristotélico de mimese reflete o desígnio milenar que o homem tem de entender corretamente o pendor da literatura universal à representação do real. Até o século XX, esse conceito parece ter sido satisfatório para a crítica, haja vista que críticos da Escola de Chicago liderada por Ronald S. Crane, assim como Erich Auerbach e Paul Ricoeur, dele se valham, embora o harmonizem com elaborações teóricas bastante específicas. Em geral, as correntes críticas da primeira metade do século XX não se revoltaram contra a mimese, mas contra as tendências cientificistas do extenso século da literatura. A influência do positivismo no método crítico de autores como De Sanctis, Georg Brandes, Wilhelm Scherer, Ferdinand Brunetière e Gustave Lanson tolheu-lhes a visão da obra literária como objeto autônomo. Isso não significa que não tinham sensibilidade estética, porém confiavam em demasia na ideia de que a literatura é efeito de fatores externos. Foram os hegelianos Benedetto Croce e Wilhelm Dilthey que fizeram as primeiras contribuições filosóficas para que a teoria e a história literárias fossem repensadas noutros termos que não os das ciências naturais. Depois deles, as obras literárias não podiam mais ser vistas como sintoma do meio ou conforme generalizações científicas.

Com efeito, a ruptura radical entre literatura e sociedade foi executada pelos formalistas eslavos. Os textos passaram a ser estudados autonomamente com os instrumentos da linguística estrutural. O interesse da análise incidiu sobre os recursos linguísticos de que o escritor se vale para modificar a linguagem corrente e forjar a linguagem estilizada. A pergunta fundamental da crítica deixou de ser “o que a obra diz?” para ser “como a obra diz?” A biografia dos autores

e os aspectos históricos perderam por algum tempo a validade, pois tudo que não estivesse dentro do texto deveria ser eliminado do campo dos estudos literários.

No entanto, muitos críticos permaneceram convictos de que as obras de arte são feitas, aprioristicamente, de elementos não estéticos. Apesar de seu enfoque específico na arquitetura da linguagem poética, os *new critics* anglo-americanos acreditavam que o poema é a expressão de sensações, emoções e sentimentos. O jovem Lukács tinha consciência de que a forma é o meio de manifestação da experiência ética caracterizada pela distinção, em face das contingências da vida em sociedade, de situações singulares do ponto de vista moral. Lionel Trilling e Edmund Wilson não duvidaram da capacidade que a literatura tem de esclarecer as inclinações ideológicas de determinada época.

Em síntese, a teoria literária do século XX encontrou-se dividida entre esteticismo e historicismo. Este representa as tendências ao estudo das obras literárias sob perspectiva histórica, ao passo que aquele abrange as investigações concentradas nos elementos linguísticos. Por estarmos persuadidos de que Antonio Candido e Roberto Schwarz apresentam, cada qual a seu modo, soluções consideráveis para o referido impasse epistemológico, julgamos relevante a pesquisa das contribuições de seus métodos críticos, bem como a verificação dos limites que possam apresentar concernentemente ao procedimento de mediação entre literatura e sociedade. Tal verificação só pode ser realizada por meio da pesquisa do ponto de vista comparativo e conceitual. Comparativo porque se afere o valor de uma metodologia por comparação com outras metodologias; conceitual porque definir a essência (o que o ser é) de uma crítica depende do trabalho com conceitos.

Por um lado, é lugar comum, no debate acadêmico brasileiro, dizer-se que Antonio Candido e Roberto Schwarz foram os responsáveis — este, seguindo os encaixos do primeiro, que foi seu professor e mentor intelectual — por aprimorar, no Brasil, o campo dos estudos literários designado como crítica dialética. Sobejam afirmações e demonstrações de estudiosos que apontam a orientação dialética da obra desses autores. Para ficarmos apenas com alguns exemplos, basta que se confirmem os textos sobre o trabalho de Candido coligidos nos livros *Esboço de figura* (LAFER, 1979), *Dentro do texto, dentro da vida* (D'INCAO; SCARABÔTOLO, 1992), *História e literatura* (SERNA, 2003), *Antonio Candido 100 anos* (FONSECA; SCHWARZ, 2018) e no dossiê da *Revista USP* “100 anos de Antonio Candido” (DIMAS, 2008), bem como sobre o trabalho de Schwarz reunido no livro *Um crítico na periferia do capitalismo* (CEVASCO; OHATA, 2007) e no dossiê da *Revista do Instituto de*

Estudos Brasileiros “Leituras, leitores e lugares de Roberto Schwarz” (RODRIGUES, 2019b).³ Por outro lado, Paulo Arantes (1992) mostra que há, na obra do autor da *Formação da literatura brasileira*, a presença do dualismo que tolhe a dialética — a ressonância da dualidade que impregna a experiência intelectual brasileira — tornando-a sem síntese. Mais recentemente, Caux e Catalani (2019) também identificam, nos trabalhos críticos de Candido, uma dialética imóvel e sem superação — persistência da dualidade — e Vladimir Safatle (2019, p. 263 ss) chega a propor que não há dialética, isto é, síntese e ruptura no processo histórico-social, tanto no esquema da dialética da malandragem de Candido como no da dialética da volubilidade de Schwarz.

Isso posto, esboça-se um problema: a expressão “crítica dialética”, quando empregada para se referir à obra de Candido e Schwarz, não tem sentido permanente e logrou, atualmente, um estado de obnubilação conceitual. Para descobrir-se o sentido objetivo dessa expressão, ou seja, o que, de fato, os críticos brasileiros por ela entendem (abordagem descritiva) e o teor de rigor metodológico, a congruência e o rendimento heurístico que lhe conferem na própria execução da atividade interpretativa, é necessário o trabalho de exegese de seus textos de crítica literária em que o método enunciado por essa expressão é desenvolvido. Certamente, como mostraremos, o conjunto dos trabalhos *convencionalmente* chamados de crítica dialética, o qual representa um processo pessoal e histórico de maturação intelectual, demonstra alguns aspectos de regularidade, mas sobretudo aspectos de instabilidade semântica no que concerne ao conceito de método dialético de exposição.

Na *Formação da literatura brasileira*, publicada em 1959, Candido (2007, p. 31) afirma que buscou superar “o preconceito do divórcio entre história e estética, forma e conteúdo”, recusando “estas falsas incompatibilidades” e “procurando, ao contrário, mostrar que são partes de uma explicação tanto quanto possível total”. Veja-se que o crítico se opõe à dissociação entre as supracitadas dimensões do fenômeno literário, preferindo divisá-las como momentos de uma totalidade. O reconhecimento da autonomia do objeto dependeria justamente da compreensão dos elementos externos que o constituíram: “Uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não literários” (CANDIDO, 2007, p. 35). Parte da recepção crítica da *Formação* concentrou-se nessa premissa de teoria literária, de modo a averiguar a sua execução no desenvolvimento historiográfico: José G. Merquior (1970, p. 123) e Luiz C. Lima (1992, p. 154) aí detectaram o raciocínio dialético do jovem Lukács (2017), para quem o conteúdo social da obra literária é exatamente a sua forma. Essa última é dialética,

³ Não são todos os autores que escreveram textos para os livros e dossiês citados que dizem que Candido e Schwarz exercem crítica dialética, mas vários deles o fizeram.

para o filósofo húngaro, porque uma contradição interna a constitui: ela é a expressão de vivências subjetivas norteadas pelo ponto de vista ético que o autor assumiu ao captar o que é essencial, relativamente aos valores, no momento histórico: ao mesmo tempo, essa expressão, quando acabada (ou formada), autonomiza-se em face dos dados externos. Segundo essa visão, a dialética, na *Formação*, seria apreendida como objeto da teoria literária, isto é, seria a própria literatura vista como um conjunto de elementos que constituem uma totalidade coesa. Sandra G. T. Vasconcelos (2018, p. 99) amplia essa percepção ao identificar a dialética no *approach* candidiano, isto é, como síntese metodológica capaz de superar a aparente incompatibilidade entre o formalismo e as investigações de conteúdo e sócio-históricas: trata-se de “uma ‘correção recíproca, verdadeiramente dialética’ entre a abordagem formalista e a conteudista, ou, dito de outro modo, nas relações entre literatura e sociedade.”

Poderíamos ver dialética, também, no movimento histórico de “continuidade e ruptura” (LEONEL; SEGATTO, 2012, p. 166) abrangido pela obra maior de Candido (2007, p. 25), posto que ela mostra “a formação da literatura brasileira como síntese de tendências universalistas e particularistas.” Todavia, o movimento de incorporação e reelaboração dos produtos colhidos no estoque universal das formas caracterizaria, para Paulo Arantes (1992, p. 44), não apenas a etapa de acumulação literária consciente e empenhada, mas a própria experiência ensaística de interpretação do Brasil, da qual a *Formação* faz parte de modo emblemático ao repor o sentimento dos contrários, o balanceio ininterrupto entre os polos antagônicos, “uma dialética inconclusiva portanto, que não parece ter fim, acomodando os campos opostos num sistema de equivalências e contaminações recíprocas.” Lembre-se de que Candido (1976, p. XXII), ao prefaciá-la *Raízes do Brasil*, identificou na obra de Sérgio Buarque de Holanda a dinamização da tipologia weberiana pelo tratamento hegeliano do “senso dos contrastes e mesmo dos contrários”, da “metodologia dos contrários, [...] a velha dicotomia da reflexão latino-americana.” Ao alinhar-se a outras obras de interpretação do Brasil pelo sentimento da dialética, isto é, pela consciência da dinâmica dos contrastes que dá sustentação à formação defeituosa — ou malformação — do país, mas que não aponta para uma síntese futura — a modernização da sociedade brasileira —, a *Formação* recolocaria a anomalia no plano da cultura, mas, dessa vez, mostrando que a literatura se teria formado “com a entrada em cena de Machado de Assis”, o que atesta que “país errado e cultura viva podem até certo ponto conviver sem danos mútuos irreparáveis.” (ARANTES, 1992, p. 13). Frise-se que essa dialética, como modo de exposição de um discurso movido por valores apesar do tom descritivo aparentemente neutro (LIMA, 1992, p. 157), sugere, otimistamente, a possibilidade de síntese

emancipadora para a nação — o contrário do *pensamento negativo* de Schwarz (MELO, 2014, p. 413).

O processo de formação literária completou-se porque os neoclássicos e os românticos foram “conscientes de sua *função* histórica” (CANDIDO, 2007, p. 28, grifo nosso). Se existe, de fato, dialética na *Formação*, não se pode deixar de frisar que ela — em oposição à dialética disfuncional da volubilidade (SCHWARZ 2000b) — é dotada de cunho funcional. Na Colônia Portuguesa, a articulação entre autores, obras e público constituiria, a um só tempo, um complexo de aclimatação e reconstrução da cultura estrangeira e um sistema funcional relativamente à edificação de uma nação com valores próprios. A forte presença do funcionalismo durkheimiano na fase inicial da sociologia uspiana, confirmada pelos trabalhos de Florestan Fernandes voltados à institucionalização da disciplina, teria influenciado Candido a conceber a literatura como instituição social, no sentido que a antropologia social inglesa — nas vozes de Radcliffe-Brown e Evans-Pritchard — confere à expressão, isto é, como fenômeno civilizacional cuja organicidade garantiria o bom funcionamento das instituições sociais (MERQUIOR, 1970, p. 123 ss; LIMA, 1992, p. 163 ss; VASCONCELOS, 2018, p. 92).

Corroborando as descontinuidades semânticas da dialética candidiana, Leopoldo Waizbort (2007a, p. 134 ss, grifos nossos) encontra dialética na concepção de história literária da *Formação*: recusando a totalidade dessa história no sentido evolutivo e organológico das historiografias tradicionais — tanto as brasileiras (Sílvio Romero, José Veríssimo, Ronald de Carvalho) como as estrangeiras (Gervinus, Lanson, De Sanctis) — Candido teria, sob o influxo de Auerbach, tratado como totalidade os momentos decisivos de nossas letras (Romantismo e Arcadismo), pois a “dialética de aproximação e afastamento” que os animaria seria ela mesma uma experiência de percepção crítica “de uma estrutura histórica *em processo*”. Waizbort também vê nisso similitude com a dialética da história de Benjamin, para quem a narrativa de um período histórico, se realizada dialeticamente, é também a narrativa de uma pré-história e de uma pós-história desse período (no caso de Candido, manifestações literárias e literatura propriamente dita), pois capta a mudança e o movimento que os esquemas estáticos deixam escapar.

Schwarz (1978, p. 129) não localiza dialética na obra de que estamos tratando, porque considera — talvez endossando uma espécie de mito da dialética original — que “só em 1970 [...] é que seria publicado no Brasil o primeiro estudo literário propriamente dialético, [...] a ‘Dialética da malandragem’”. Embora não reconheça dialética na *letra* da *Formação*, Schwarz acredita que a vocação ideológica do livro torna-o parte de certo historicismo dialético teleológico, isto é, de ensaios de interpretação do Brasil que mostram que “a conclusão do

processo [de formação] encontra-se no futuro”, na síntese histórico-dialética por vir: Caio Prado Jr. propõe a superação da “nossa herança de inorganicidade social [...] trazida da Colônia” e Celso Furtado mostra que “a nação não se completa enquanto as alavancas do comando, principalmente as do comando econômico, não passarem para dentro do país.” (SCHWARZ, 1999b, p. 54-55). Poder-se-ia objetar o não alinhamento da obra candidiana em face de *Formação do Brasil contemporâneo* e *Formação econômica do Brasil*, posto que a formação da literatura brasileira já se teria completado com Machado de Assis, porém Schwarz responde a essa questão desvendando o substrato ideológico da *Formação* de Candido: “de fato ocorreu um processo formativo no Brasil e [...] houve esferas — no caso, a literária — que se completaram de modo muitas vezes até admirável, sem que por isso o conjunto esteja em vias de se integrar.” Ou, por outra: “foi possível que o sistema literário do país se formasse sem que a escravidão — a principal das heranças coloniais — estivesse abolida.” Nessa mesma direção, G. Rojo (2018, p. 164) toma a *Formação* como desdobramento da teoria do desenvolvimento, “mas em aplicação cultural”, mostrando que o desenvolvimento da literatura em país dependente como o Brasil se dá pela sua integração nas “tradições metropolitanas”.

No decênio de 1960, Candido (1975a, p. 5) dedicou-se a formular uma teoria crítica que não se restringisse à análise dos fatores externos (representação de temas de cunho sócio-histórico) nem das componentes internas (técnicas de composição e recursos linguísticos empregados com finalidade estética), buscando, ao invés disso, “averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar”. Em resumo, Candido (1975a, p. 7, grifos do autor) esteve preocupado em descobrir como “o *externo* se torna *interno*”. Esse pressuposto teórico dialético alinha-se ao estruturalismo genético de Goldmann (1964), para quem há homologia entre estrutura literária e estrutura social.

Em 1970, passando da teoria à prática, isto é, “fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (CANDIDO, 1975a, p. 4), o ensaio “Dialética da malandragem” é publicado. Nessa investigação do romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, Candido (2015b, p. 28) forja o método da “redução estrutural”: “o que interessa à análise literária é saber [...] qual a função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra.” Há, aí, a ideia de que a estrutura do texto é construída de elementos extratextuais, isto é, de dados histórico-sociais, e mais do que isso: o externo e o interno estão dialeticamente integrados e podem tornar-se inteligíveis por meio da descoberta de uma estrutura ao mesmo tempo literária e social. Para Candido (2015b, p. 39), a dialética da ordem e da desordem “dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos dados particulares do mundo fictício”, isto é, ela é um modelo

explicativo tanto para o padrão anômico de sociabilidade dos brancos pobres e livres do Rio joanino quanto para a generalidade das ações das personagens no romance.

O ensaio “De cortiço a cortiço”, publicado em 1991, também se orienta pela dialética marxista: a tensão entre o espontâneo e o dirigido, isto é, entre as ações das personagens norteadas pela “sociabilidade encharcada de natureza” e o “cálculo burguês” (ARANTES, 1992, p. 45), desvenda tanto a estrutura da sociedade brasileira do Oitocentos quanto do romance de Aluísio Azevedo. De fato, pode-se observar, no texto de Candido (2015a, p. 118) sobre *O cortiço*, o emprego de uma chave analítica que explica, à luz do estruturalismo genético de inspiração marxista⁴ tal como encontrado em Goldmann, Lefebvre, Sartre e Lukács (SANT’ANNA, 1977, p. 222), tanto as relações sociais de dado período histórico quanto a estrutura literária: “a passagem do espontâneo ao dirigido manifesta a acumulação do capital, que disciplina à medida que se disciplina, enquanto o sistema metafórico passa do orgânico da natureza para o mecânico do mundo urbanizado.” Assim, para Candido (2015a, p. 121-122), “o movimento social parece o mesmo que o movimento da narrativa, porque [...] o cortiço é ao mesmo tempo um sistema de relações concretas entre personagens e uma figuração do próprio Brasil.”

De acordo com Schwarz (1987d, p. 141-142), os ensaios em pauta desenvolvem uma noção dialética de forma: “a forma social é objetiva, isto é, posta pelo processo de reprodução social e independente das consciências individuais.” Noutros termos: “as formas que encontramos nas obras são a repetição ou a transformação, como resultado variável, de formas preexistentes, artísticas ou extra-artísticas.” (SCHWARZ, 1992a, p. 35-36). Na mesma linha de raciocínio, diz Arantes (1992, p. 43) que a interpretação de Candido (do *Sargento de milícias* e de *O cortiço*) “descende em linha direta da tradição materialista e traz para o primeiro plano o nexos entre forma e prática.” Reafirmando essa presença da dialética no objeto da teoria literária, isto é, na forma, diz Edu Otsuka (2015, p. 390) a propósito de Candido: “a forma literária alcançada pelo escritor é [...] elaborada sobre formas (sociais) prévias, e o resultado estético depende do acordo ou desacordo entre a forma literária e a matéria pré-formada.”

Haveria dialética não apenas no objeto, mas também no método: para Alfredo Bosi (2018, p. 45-46), não há uma dialética da conciliação que exerce “a função retórica de aplinar ou mesmo recusar as diferenças [...] entre formalismo e historicismo”, mas uma dialética da

⁴ Em “Duas vezes ‘A passagem do dois ao três’”, inserto em *Textos de intervenção*, encontram-se os pressupostos teóricos do ensaio “De cortiço a cortiço”. Nele, Candido (2002), partindo da análise estruturalista que Sant’Anna (1984) faz de *O cortiço*, aponta as limitações dos esquemas estáticos do estruturalismo e demonstra que a dialética marxista é um método mais dinâmico e abrangente, permitindo a verificação dos nexos entre a estrutura literária e o movimento mais geral da sociedade.

mediação que “constrói uma terceira linguagem que traduz os significantes de uma posição dando-lhes outra dimensão semântica”. A posição de Candido seria “a do mediador construindo uma terceira linguagem, que já não é mais nominal e estruturalista, mas um transporte de signos verbais para a esfera móvel dos comportamentos individuais condicionados por um certo contexto.” Schwarz (1987d, p. 129; 1992a, p. 35; 2009, p. 178), na mesma direção reflexiva, observa a mediação dialética (a “terceira linguagem” que anula a tensão) operada por Candido entre estruturalismo e análise sociológica e mesmo entre *New Criticism* e marxismo tradicional.

Já para Safatle (2019, p. 273), não haveria dialética; na verdade, na estrutura social captada pelo olhar de Manuel Antônio de Almeida, “não há dialética na malandragem, pois a malandragem não pode se tornar uma figura possível da dialética, a não ser de uma dialética cujas interversões constantes entre ordem e desordem produzam apenas uma estabilização na anomia.” Logo, o desvendamento realizado por Candido (2015b, p. 39) da “ausência de juízo moral” na narrativa, da “aceitação risonha do ‘homem como ele é’, mistura de cinismo e bonomia”, da “relativa equivalência entre o universo da ordem e o da desordem”, não significaria, para Safatle, “uma energia negativa que impulsiona a estrutura a rupturas e a transformações revolucionárias de situações.” A dialética do balanceio e do revezamento de pares antinômicos detectada por Arantes é a própria impossibilidade da dialética para Safatle, isto é, o travejamento da possibilidade de mudança histórico-social.

Note-se que a fortuna crítica candidiana cristaliza a continuidade semântica do conceito de modo dialético de exposição — a superação da relação de paralelismo mecânico entre literatura e sociedade — e, ao mesmo tempo, nos apresenta uma série de descontinuidades semânticas patenteadas pela detecção da dialética no objeto (forma), no movimento social, no método crítico (teoria), no método historiográfico e na história das ideias (relação entre projetos intelectuais ideologicamente afins),⁵ de modo que se forma um quadro heterogêneo cujo traço predominante é a obnubilação semântica do conceito. É claro que a dialética, por não ser uma fórmula analítica e dada a inviabilidade de sua exposição à parte do exercício crítico, desdobra-se de diferentes maneiras na história do pós-idealismo, mas isso não significa que ela deva prescindir do rigor conceitual. É por essa razão que o trabalho crítico de Schwarz (2000b, p. 13) reflete o jogo de absorções e remodelagens que caracteriza a tradição contraditória de que ele descende — um conjunto de pressupostos proveniente do marxismo, da teoria crítica e das ideias e proposições de Candido.

⁵ Melo (2014, p. 406) verifica dialética inclusive no movimento candidiano de releitura crítica da tradição historiográfica: “Candido põe em movimento uma dialética de continuidade e ruptura diante da figura de Romero.”

A participação de Schwarz (1998b), em 1958, no seminário uspiano dedicado ao estudo de *O capital* e a leitura que fez do Lukács (2003) de *História e consciência de classe* levou-o a pensar na superação do subdesenvolvimento brasileiro e a perceber que se pode ter consciência da totalidade histórica com uma crítica que evidencie as antinomias da estrutura mental da burguesia, resultantes da legitimação, no plano da superestrutura, de seus interesses de classe (ideologia). O proletariado seria a única classe capaz de adquirir a visão do todo, descortinando a natureza nociva da ideologia, pois a penúria que o assola lhe permitiria livrar-se daquelas antinomias próprias a quem detém o poder econômico. Em escala global, a periferia do capitalismo torna-se, por conseguinte, o *locus* privilegiado para que se manifeste essa compreensão histórica.

Schwarz, tomando como referência a teoria lukacsiana, partiu da condição de subdesenvolvimento do Brasil para captar dialeticamente as contradições do capitalismo, conforme já salientaram Sergio Rouanet (1991, p. 183), Paulo Arantes (1992, p. 100) e Bernardo Ricupero (2008, p. 65; 2013, p. 540), por meio da *Ideologiekritik* (COUTO, 2020, p. 75-76). Maria Arminda Arruda (2019, p. 30) auxilia o esclarecimento desse ponto: “[Schwarz] por eleger a esfera cultural como lugar privilegiado para analisar a dinâmica do conjunto, afirma o caráter decisivo da crítica como procedimento adequado ao pensamento, mormente em contextos desafinados em relação aos centros intelectuais hegemônicos.”

Assim, em *Ao vencedor as batatas*, publicado em 1977, Schwarz (2000a) sustém, sobretudo, no ensaio que encabeça o livro — “As ideias fora do lugar” —, uma explicação do atraso brasileiro: com a Independência, as classes dirigentes não buscaram formas de superar o retrocesso inerente à herança colonial, coadunando modo de produção escravista e cooptação de clientes com ideias burguesas, liberais e progressistas em voga na Europa, tais como defesa do trabalho livre e das instituições burocráticas, igualdade perante a lei, liberdade pessoal, ciência econômica etc. Ao mesmo tempo que aqui era impraticável, o liberalismo tinha a função de dar embasamento intelectual às instituições do novo Estado e justificar com corolários iluministas anglo-franceses a manutenção de práticas atrasadas, isto é, a preservação dos interesses da classe dominante. As ideias liberais seriam, portanto, ideologia, não de primeiro grau, como na Europa — encobrendo a exploração do trabalho — mas de segundo — escamoteando o escravismo e o clientelismo. Para Schwarz, Macedo e Alencar não representaram essa ideologia criticamente, com ela se conformaram, postura que comprometeria a verossimilhança de sua obra. No caso dos romances da primeira fase machadiana, em lugar da falta de consciência histórica dos dois escritores acima citados, haveria a justificação do atraso brasileiro e do paternalismo conservador, já que “*a família, de*

preferência abastada, é [representada como] a intocável depositária da ordem e do sentido da vida.” (SCHWARZ, 2000a, p. 89, grifos do autor). Ou seja, ao invés de representarem criticamente a condição dos escravos e clientes, as primeiras obras de Machado mostram, sem distanciamento crítico, que a família patriarcal é o “agente civilizador” desses desprivilegiados (SCHWARZ, 2000a, p. 89).

Em *Um mestre na periferia do capitalismo*, publicado em 1990, Schwarz (2000b, 2012a) sustenta a tese de que Machado teria criado a personagem central das *Memórias póstumas de Brás Cubas* a partir do desajuste risível entre o ideário burguês liberal-iluminista e as práticas de exploração escravagista e clientelista executadas por grupos oligárquico-rentistas. Brás Cubas, ao evocar, reiteradamente, o padrão ético burguês (norma) e descumprilo logo em seguida com discursos justificadores do paternalismo e da arbitrariedade da classe proprietária (infração), estaria comportando-se voluvelmente. Logo, a volubilidade seria, a um só tempo, um dado estrutural da sociedade brasileira e um princípio formal do romance. A essência da tese schwarziana é a seguinte: a criação narrativa realizada por Machado — a composição do narrador volúvel que ora alinha a sua dicção ao liberalismo, ora a faz concordar com a manutenção da herança colonial, potencializando esse efeito de contradição com a combinação estapafúrdia de tópicos e estilos variados — serviria ao objetivo de constituir o desmascaramento da veiedade de Brás Cubas, o representante da elite oitocentista brasileira. Assim, o bruxo do Cosme Velho, segundo Schwarz (1999c, p. 223), “por estratagemas adota o ponto de vista do inimigo, apropria-se dele, transforma em procedimento narrativo de todos os instantes a conduta de classe arbitrária e irresponsável.”

A busca da crítica da ideologia implícita no discurso narrativo machadiano, isto é, a busca do dispositivo literário movido pela “luta contra o subdesenvolvimento” (SCHWARZ, 2012c, p. 17-18), continua em “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*”, primeira parte do livro *Dois meninas* publicado em 1997. Apresenta-se, nesse ensaio introdutório, o discurso do narrador de *Dom Casmurro* como a “marca da sociedade”, isto é, o comportamento da classe dirigente brasileira. Schwarz (1997, p. 9-12) mostra, apoiando-se inicialmente nos estudos de Helen Caldwell (1960), que Bento Santiago induz o leitor a corroborar a infidelidade de Capitu, pois espalha pelo romance uma série de indícios cuja credibilidade ou o seu contrário está intimamente associada ao fato de a narração em primeira pessoa provir de “um cavalheiro distinto e sentimental, admiravelmente bem falante, [...] sempre perdido em recordações da infância, da casa onde cresceu, [...] venerador lacrimoso da mãe”, características construídas adrede para disfarçar as “prerrogativas de marido, de proprietário ou de detentor da palavra.” Segundo Schwarz (1997, p. 13), “os excelentes recursos intelectuais vinculados a Bento

Santiago não representam uma contribuição a mais para a civilização do país, e sim, ousadamente, a cobertura cultural da opressão de classe.”

Veja-se que, nos ensaios schwarzianos em pauta, a tradição contraditória (SCHWARZ, 2000b, p. 13) aparece e, com ela, as próprias contradições semânticas do percurso histórico de aclimatação da dialética na crítica literária brasileira. A ideia candidiana — fruto de longa reflexão durante as décadas de 1960 e 1970 — de que a forma literária é a reconfiguração de formas pré-existentes (poder-se-ia falar também de uma estrutura externa reduzida em estrutura interna) é retomada. Nos termos de Brown (2018, p. 466) tratando da crítica schwarziana: “*Before it was intuited and made objective by the novelist, the form that the critic studies was produced by the social process, even if nobody was aware of it.*”⁶ Para Alambert e Ferro (2019, p. 165) e Arantes (2004, p. 260-261), o Machado de Assis de Schwarz só pôde vir à tona porque “Dialética da malandragem” havia iluminado a direção da crítica materialista no Brasil. Portanto, a aceitação acrítica, por parte dos narradores machadianos da primeira fase, da dissecação aberrante entre ideias liberais e vida prática regulada pelo escravismo e pela dominação pessoal direta — aceitação essa justificada pelo paternalismo conservador e pela ideologia familista — evidenciaria o nexos dialético entre estrutura literária e social. O mesmo ocorreria quando, na segunda fase machadiana, os protagonistas-narradores Brás Cubas e Bento Santiago fazem as vezes de dispositivo literário ele mesmo crítico (espécie de *Ideologiekritik avant la lettre*). Em *Um mestre na periferia do capitalismo* e “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*”, a dialética não se daria apenas entre estruturas, porém, como bem nota Jorge de Almeida (2007, p. 52-53, grifos nossos), no interior da própria forma literária: “o *material configurado na obra* (lembrando que o conceito de ‘material’ engloba até mesmo o repertório de formas dadas em determinada época) é ele mesmo histórico, e assim participa desde o início do processo social.” Esse procedimento, indica Schwarz (2009), gira na órbita da crítica literária de Adorno (1984b; 1993, p. 15), para quem a forma artística é processo histórico sedimentado, isto é, transformado não apenas em antinomias e contradições lógicas, mas em técnica composicional e recursos expressivos.

Como se pode observar, a dialética da forma sofre alterações em relação àquela planejada e replanejada por Candido. No plano ideológico, o conceito de método dialético resgatado do ensaísmo candidiano — a dialética inconclusa, presa ao dualismo inerme dos termos oscilantes — não mais mantém a síntese como virtualidade (e, portanto, como luz no horizonte possível) na perspectiva crítica de Schwarz: a liberação histórica não se dará. Trata-

⁶ “Antes de intuída e objetivada pelo romancista, a forma que a crítica estuda foi produzida pelo processo social, mesmo que ninguém soubesse disso.” (Tradução nossa).

se não mais de dialética sem síntese (sentimento dos contrários), mas de dialética negativa cuja síntese é a própria constatação da impossibilidade de síntese (ARANTES, 1992, p. 89; CAUX; CATALANI, 2019, p. 128). Daí a correta observação de Melo (2014, p. 413): “É possível ver em Candido um socialista otimista, que deposita imensa fé nas potencialidades do povo — sempre tão melhor que sua elite. Em Schwarz, há o pessimismo frankfurtiano, isto é, um socialismo já sem redenção e a certeza de que o Brasil só integra à modernidade pelas portas do fundo.”

Há uma tendência na fortuna crítica candidiana e schwarziana — reforçada pelo próprio Schwarz — à compreensão do conjunto da obra dos dois críticos como crítica literária dialética brasileira,⁷ como se houvesse um método objetivo e coerente de análise da relação entre forma literária e processo social forjado pelos dois que, na visão de Waizbort (2007b, p. 34) — um dos comentadores de grande fôlego analítico —, teriam uma “afinidade extraordinária”. A crítica de Melo (2014) significa um avanço no debate por evidenciar divergências silenciosas entre os críticos no que tange à possibilidade de modernização da sociedade brasileira. Nosso trabalho dá-se nessa mesma direção, mas com foco nas divergências e nos problemas teórico-metodológicos, isto é, ele se concentra no conceito de modo dialético de exposição. Ficou claro que esse conceito — mais especificamente, de crítica literária dialética — *chegou a um paroxismo semântico*. Isso decorre tanto das descontinuidades histórico-conceituais que a exposição crítica dos dois autores — que vai de 1959, data de publicação da *Formação*, até 1997, data de publicação de *Duas meninas* — apresenta, quanto do caudal de crítica da crítica que, hoje, se encontra conceitualmente obnubilado. Apresentamos uma análise onomasiológica descritiva que lida com as inúmeras oscilações de sentido para dialética no âmbito dos estudos literários brasileiros: substância constitutiva da forma literária, modo de exposição do discurso crítico, conciliação ou mediação metodológica, método historiográfico, engajamento na tradição historicista, compreensão da dinâmica social, antinomia lógica etc.

Para Melo (2014, p. 419), em relação ao que se diz sobre os trabalhos de Candido e Schwarz, há “a crença numa certa objetividade da crítica literária”, um “esforço frequente de remover a subjetividade da crítica.” Essa subjetividade desautorizaria a compreensão das críticas candidiana e schwarziana em termos de continuidade e de fidelidade a uma objetividade científica dialética que vai de encontro à própria noção de tradição contraditória de que Schwarz

⁷ Vários são os estudiosos que conciliam o método crítico de Candido e Schwarz. Alguns exemplos: Cardoso (1980, p. 17), Maia (2006, p. 63), Larsen (2007, p. 20), López (2007, p. 27), Almeida (2007, p. 49), Alambert (2007, p. 72), Fischer (2007, p. 83), Paschoa (2007, p. 121), Pacheco (2007, p. 226), Farias (2019, p. 42-43), Rodrigues (2019a, p. 62), Helayel e Brasil Jr. (2019, p. 103), Caux e Catalani (2019, p. 125), Souza (2019, p. 151), Alambert e Ferro (2019, p. 164) e Querido (2019, p. 241).

(2000b, p. 13) não abre mão. Nossa pesquisa, numa primeira etapa, investiga permanências e mudanças semânticas no uso conceitual que Candido e Schwarz fizeram de dialética. Ao averiguar os processos de alteração e inovação semânticas, levando em consideração tanto o contexto histórico em que ocorreram como a subjetividade advogada por Melo, passamos à segunda etapa de abordagem propriamente crítica, em que é possível verificar a eficácia epistemológica da crítica literária dialética de Candido e Schwarz. Nesse segundo momento, procedemos de modo dialético. Usando os termos de Bosi (2018, p. 45): em lugar da dialética da conciliação que caracteriza boa parte da fortuna crítica candidiana e schwarziana e procura “aglutinar possíveis semelhanças” entre eles, “o mais das vezes superficiais, e evit[ando]-se enfrentar o sentido interno que anima os interlocutores”, propomos a dialética da mediação que “constrói uma terceira linguagem que traduz os significantes de uma posição dando-lhes outra dimensão semântica.” Essa terceira linguagem é a síntese dialética executada com vistas a superar o ponto cego das dialéticas dos dois autores, de modo que o *pensamento negativo* possa abrir caminho para uma atualização na crítica brasileira.

Em resumo, nossa tese objetiva construir, por meio do método comparativo, a crítica da crítica literária dialética brasileira segundo a experiência intelectual de Antonio Candido e Roberto Schwarz que se deu no percurso que vai da *Formação da literatura brasileira* de 1959 à publicação de *Dois meninos* em 1997, passando pelos textos “Dialética da malandragem” de 1970, *Ao vencedor as batatas* de 1977, *Um mestre na periferia do capitalismo* de 1990 e “De cortiço a cortiço” de 1991. Almejamos romper com certa prática da conciliação na crítica da crítica candidiana e schwarziana para lograr a mediação, isto é, o esclarecimento das divergências, tensões, alterações e inovações, o que conduzirá a uma estrutura semântica profunda capaz de revelar mudanças estruturais na história da crítica literária brasileira. Para isso, é necessário investigar a história da variabilidade semântica do conceito de método dialético nos textos de Candido e Schwarz, levando-se em consideração tanto a relação entre a intencionalidade deles e o efeito que granjearam como a história das ideias que se deu no momento que estudamos (1959-1997). Foi também necessário averiguar as incompatibilidades de sentido entre as obras de Candido e Schwarz no que concerne ao conceito de método dialético, buscando compreender os processos de absorção e reformulação da teoria, isto é, a tensão estabelecida por Candido entre dialética, historicismo e funcionalismo na *Formação*, entre dialética e estruturalismo linguístico e genético nos ensaios “Dialética da malandragem” e “De cortiço a cortiço”, bem como a tensão estabelecida por Schwarz entre dialética e pressupostos da tradição contraditória (marxismo, teoria crítica e crítica candidiana) em *Ao vencedor as batatas*, entre dialética e formalismo eslavo/*New Criticism*/teoria estética

adorniana em *Um mestre na periferia do capitalismo* e “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*”. Foi necessário, ainda, realizar a mediação, buscando sintetizar as contradições das críticas candidiana e schwarziana no sentido de reconhecer os pontos de ineficácia heurística e propor uma epistemologia atualizada a partir da racionalização dos conceitos e das ideias.

A hipótese que a nossa tese busca comprovar é a de que, no caso de Candido, há uma desatenção, em “Dialética da malandragem” e “De cortiço a cortiço”, à dialética da composição, no sentido que Adorno e Schwarz lhe conferem, isto é, há uma desatenção à maneira de construção técnica e composicional do discurso, maneira essa que é, a um só tempo, um dado interno e social; em lugar do procedimento adorniano-schwarziano de reconhecimento do movimento da sociedade na própria *configuração* do material estético (pense-se nas análises que Adorno faz da música de Schoenberg ou do drama de Beckett e na análise que Schwarz faz da narração volúvel de *Brás Cubas*), há a confiança em pares opositivos generalizantes (particular e universal, ordem e desordem, espontâneo e dirigido) que reduzem a amplitude do significado que provém do modo de composição. No caso de Schwarz, há a vinculação discutível do emprego de recursos composicionais diretamente a uma *Ideologiekritik* que desativa a possibilidade de significado proveniente da dimensão incognoscível do fazer literário. Esse modo schwarziano de operar a crítica identifica um objetivismo na *letra* da obra como se ele fosse uma razão superior capaz de explicar o fenômeno estético em sua totalidade, de modo que não haveria possibilidade de constatação de outras camadas de sentido objetivo (ou mesmo contrárias à objetividade) que poderiam justamente contrariar a natureza ideológica da argumentação do crítico.

Em face dos problemas de teoria literária identificados, propomos a mediação das contradições da crítica de Candido e Schwarz a fim de engendrar uma epistemologia crítica que advoga a sensibilidade à dimensão estilística (tal como opera o discurso crítico de *Um mestre*) e a atenção, ao mesmo tempo, ao ensinamento de Candido na *Formação*, isto é, à ideia de que a literatura é uma interação dinâmica entre autor, obra e público, de sorte que a recepção crítica é apenas uma componente de um dos vértices desse triângulo. Portanto, a crítica só pode interpretar o discurso literário afirmando a sua individualidade, a sua subjetividade em face de um fenômeno de civilização, ainda que aspire ao universal e à objetividade. A tentativa de Schwarz de fazer com que um discurso seja *a verdade* e sobrepuje a concorrência das vozes críticas dissonantes oblitera a lógica dialética segundo a qual a generalidade científica só pode existir como um momento da experiência particular.

1. OS FUNDAMENTOS DA TEORIA CRÍTICA DA *FORMAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA*

A história literária é uma das manifestações da história social; as letras não são um luxo, senão uma necessidade orgânica da vida das nações. (ROMERO, 1903, p. 188).

1.1 O historicismo dialético

Tem-se dito que Croce (1909, p. 214-215) impugnou *in totum* o emprego do método histórico no estudo da literatura, porém, em realidade, o filósofo hegeliano contestou certa prática historiográfica, em vigor no século XIX, que usava as obras literárias para testemunhar biografias, acontecimentos civis, religiosos, políticos etc. A diferença fundamental estabelecida pela estética crociana é entre a história das obras de arte cujo assunto são os próprios objetos estéticos e a história das obras de arte cuja finalidade é o descortínio da verdade de fenômenos que não são artísticos. Esse postulado encabeçou um conjunto de reações que culminou no formalismo eslavo, na nova crítica anglo-americana e na estilística. Tal visão tem seu mérito e razão de ser justificáveis, pois o uso do texto como pretexto para a tessitura de considerações que não precisariam de uma ilustração ficcional ou poética reduziu a literatura a sintoma da sociedade ou da História, de modo a negar a autonomia do seu discurso. Por outro lado, isso de modo algum fundamenta certa prática universitária que se tornou corrente após a emergência do modernismo europeu e de paladinos mais radicais da estética de Mallarmé que insiste em subtrair à crítica a sua função básica de explicação do texto. Apegados, geralmente, ao dogma jakobsoniano da função poética e da metalinguagem, a premissas da narratologia ou formuladas pelo último Barthes, muitos críticos universitários da segunda metade do século XX, de costas para a salutar prática de mediação entre obra e público exercida pelos críticos de periódicos, contribuem imensamente para a insularização dos textos literários, munindo-se de argumentos — tão anacrônicos ante à sapiência do ensaísmo de índole explicativa de Roberto Schwarz ou de Sérgio Buarque de Holanda — em prol da (suposta) irreferencialidade do discurso literário. Só resta o paroxismo à conhecida afirmação de que a literatura não fala do mundo, mas dela mesma, pois, como bem nos explica Merquior (1974, p. 113, grifo do autor), “a linguagem é, para a literatura, matéria-prima, e não objeto.” O que parece óbvio precisa, mais uma vez, ser esclarecido: “na literatura, [...] a língua *não* é o plano do conteúdo, e sim o da expressão; não é significado, e sim significante. O significado, na literatura, está ao lado da sociedade e da

cultura.” Ou, por outra: “nada existe no texto que não estivesse antes na sociedade — a não ser o próprio texto.” (MERQUIOR, 1970, p. 123).

A *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido (2007), historiografa o período de produção de nossas letras considerado formativo pelo autor e o faz por meio de um método pouco usual até aquele momento: partindo da análise textual, plasma certas ideias a respeito da evolução da cultura brasileira. Assim sendo, trata-se de obra que reabilita a função da história literária na época de ouro do lançamento do livro: o estudo histórico das obras literárias é o meio privilegiado para descortinar o sentido histórico da formação de um povo, Estado ou nação. E haveria tarefa mais honrosa a um crítico literário que descobrir a síntese histórica executada pelo Espírito?⁸ Poder-se-ia alegar que tal atividade é anacrônica atualmente, uma vez que a teoria literária chegou a seu apogeu, isto é, a um método independente.

Todavia, essa percepção está carregada de equívocos por várias razões, sendo as principais: 1) a nova crítica não é autônoma, posto que ela só se equilibra com o sustentáculo da gramática, da linguística, da retórica, da filologia ou da fonologia; 2) nunca será anacrônica a crítica que tenha a nobre aspiração de buscar dialeticamente o universal pela iluminação do particular, isto é, de procurar na imanência da obra o sentido do todo; 3) não existe apogeu em teoria literária nem em nenhum dos ramos das humanidades, pois o progresso aí é sempre relativo; a obra de Sílvio Romero, por exemplo, que é tida hoje na conta de ultrapassada, significou, no seu momento histórico, um pináculo pela abordagem científica e objetiva; 4) sendo as obras literárias impregnadas de valores, elas sempre estarão habilitadas a fornecer conhecimento sobre o homem e a sociedade. Note-se que falamos de valores e não de fatos e leis científicas. Há, nisso, diferença: estes pressupõem a rigidez e fixidez do objetivismo e a neutralidade axiológica, aqueles, o conteúdo subjetivo e moral.

A arte não é cópia da realidade, é deformação da realidade, mas deformação realizada adrede para torná-la mais inteligível do ponto de vista dos valores. Aqueles que são familiarizados com a tipologia ideal weberiana sabem quanta capacidade heurística pode haver no distanciamento da concretude empírica dos fatos; é necessário desbastá-los da massa dos elementos heterogêneos e acessórios para vê-los no que têm de essencial. Esse procedimento era, aliás, o que o jovem Lukács entendia por forma. Para ele, criar a forma significava dar forma a um conteúdo social significativo no que concerne ao valor; daí a ideia de que o social, na obra literária, é a própria forma. Foi essa noção que Merquior (1970, p. 123) e Luiz Costa Lima (1992, p. 154) encontraram na *Formação* como embasamento da análise de Candido.

⁸ Compreenda-se o termo “Espírito” segundo a *Geisteswissenschaft* de Dilthey e Croce, isto é, no sentido de evolução histórica autoconsciente.

Roberto Schwarz (1999b, p. 46-47, grifos do autor) notou, a propósito do livro de Candido de que estamos tratando, um sentido especial para a ideia de formação, que não significaria apenas o período de maturação de nossa literatura, mas também o processo de desenvolvimento da consciência crítica sobre ela. Segundo o autor de *Ao vencedor as batatas*, o sentido da formação está presente no método candidiano de história literária: a *Formação* dá continuidade aos julgamentos sobre a cultura do país iniciados por Sílvio Romero e adensados por José Veríssimo, retomando e aproveitando o que esses historiadores escreveram, mas os corrigindo ou aprofundando. Há, portanto, “verificação crítica da tradição, que aliás é outro nome para o valor intelectual do *processo formativo* estudado por Antonio Candido.” Isso posto, identificamos uma questão que merece investigação: em que medida Candido se baseia na tradição historicista e em que medida com ela rompe em favor de um esteticismo de tipo lukacsiano que assimila a dimensão social? Também é lícito averiguar-se em que consiste o historicismo⁹ pelo qual se orientou o crítico.

Jauss (1978, p. 23) afirmou que o objetivo supremo de patriarcas da história literária como Gervinus, Scherer, Lanson e De Sanctis era “*représenter, à travers l’histoire des produits de sa littérature, l’essence d’une entité nationale en quête d’elle-même.*”¹⁰ Não era outro o intuito de Sílvio Romero: encontrar, pela análise da totalidade dos eventos culturais, os característicos da identidade nacional, a construção dessa singularidade pelos produtos espirituais. Para essa empresa, somente a História estaria habilitada, porém, como disciplina que visa a transcender os dados particulares em direção ao todo, ela apresentava a Romero e aos historiadores europeus seus contemporâneos o problema colocado por Jauss (1978, p. 29): “*comment [...] comprendre et représenter en tant que totalité cohérente une histoire qui n’était jamais donnée comme un tout?*”¹¹ Certamente, firmou-se um razoável consenso desde as filosofias da História de Herder e Hegel, qual seja: é pelo exame dos dados particulares que se encontrará a individualidade da consciência coletiva.

Esse procedimento é realizado por Candido consoante os princípios de um seguro mecanismo investigativo, qual seja, aquilo que Merquior (1970, p. 122, grifos do autor) identificou como a “abordagem fatorial [...] impecavelmente ciosa do social *enquanto*

⁹ Há diferença entre historicismo e historismo: enquanto este aponta para o “sentido de situação”, aquele sustenta a “crença na lógica da história e na liberação através da história”; ou seja, o segundo termo refere-se apenas a um senso conjuntural, ao passo que o primeiro diz respeito à busca da verdade pela compreensão da evolução do Espírito. (MERQUIOR, 1991, p. 18).

¹⁰ “[...] representar, através da história dos produtos de sua literatura, a essência de uma entidade nacional em busca dela mesma.” (Tradução nossa).

¹¹ “[...] como [...] compreender e representar como totalidade coerente uma história que não era jamais dada como um todo?” (Tradução nossa).

pertinente ao estético.” A busca dos fatores de que resulta o texto é a base da interpretação de Candido (2007, p. 36, grifos do autor), prática sem a qual, segundo o autor, não existe crítica:

[...] ao contrário do que pressupõem os formalistas, a compreensão da obra não prescinde a consideração dos elementos inicialmente não literários. O texto não os anula, ao transfigurá-los e, sendo um *resultado*, só pode ganhar pelo conhecimento da realidade que serviu de base à sua realidade própria. Por isso, se o entendimento dos fatores é desnecessário para a *emoção estética*, sem o seu estudo não há *crítica*, operação [...] essencialmente de análise, sempre que pretendemos superar o impressionismo.

Note-se: a obra literária é resultado de fatores originariamente de ordem externa, mas que, passando pelo crivo da transfiguração estética, se tornam internos.

É bom frisar que o texto, para Sílvio Romero (1903), também resulta de fatores, mas fatores outros, adequados a uma concepção naturalista do homem, concepção segundo a qual as ideias dos escritores brasileiros seriam produto específico da mestiçagem, do meio físico perturbador e da imitação da cultura ilustrada europeia. O autor da *História da literatura brasileira* queria encontrar as leis que determinaram o caráter do brasileiro, o seu gênio ou espírito. Assim como Buckle, ele acreditava que o fato de nossos escritores coloniais terem imitado mal e servilmente os europeus é reflexo do arraigado barbarismo que caracterizava a condição mental do povo.

A constatação do atraso do povo brasileiro, de sua incorrigível condição bárbara, orienta, ao menos em parte, os julgamentos de Sílvio e é reproduzida também por José Veríssimo. Porém, para aquele, a atrofia do pensamento brasileiro não é implacavelmente determinada pelo fator mesológico como quer Buckle. O exagero que esse último confere aos efeitos do meio seria um erro, posto que, além dos fatores naturais, dever-se-ia levar igualmente em consideração os fatores étnicos — entre eles, destaque-se “a *incapacidade* relativa das três raças que constituíram a população do país” — e “os fatores históricos chamados *política, legislação, uso, costumes*, que são efeitos que depois atuam também como causas.” (ROMERO, 1903, p. 41, grifos do autor).

O clima brasileiro, caracterizado pelo calor e pela umidade, desencadearia o “abatimento intelectual, uma superficialidade inquieta, uma irritabilidade, um nervosismo, um hepatismo que se revela nas letras.” (ROMERO, 1903, p. 41). Da miscigenação resultaria uma fisiologia mórbida, o que explica “a precocidade de nossos talentos, sua extenuação pronta, a facilidade que temos em aprender e a superficialidade de nossas faculdades inventivas.” (ROMERO, 1903, p. 46-47). Veja-se ainda:

O brasileiro é um ser desequilibrado, ferido nas fontes da vida; mais apto para queixar-se do que para inventar, mais contemplativo do que pensador; mais lirista, mais amigo de sonhos e palavras retumbantes do que de ideias científicas e demonstradas. Não temos filosofia, nem ciência, nem a grande poesia impessoal dos grandes gênios europeus. Temos o palavreado da carolice, a mística ridícula do beatério enfermo e fanático, de um lado, e de outro, os devaneios fúteis da impiedade impertinente e fácil; na poesia, o lirismo subjetivista, mórbido, inconsistente, vaporoso, nulo. (ROMERO, 1903, p. 47).

José Veríssimo (1963, p. 11-12) não confia em demasia, como Sílvio, nos fatores mesológico e étnico, raramente a eles faz referência. Se chega a conclusões parecidas com as desse último, não o faz pelas mesmas razões, posto que se apega com mais afinco a explicações históricas e de tradição estética:

[...] por inófia da tradição intelectual o nosso pensamento, de si mofino e incerto, obedece servil e canhestamente a todos os ventos que nele vêm soprar, e não assume jamais modalidade formal e distinta. Sob o aspecto filosófico o que é possível notar no pensamento brasileiro, quanto é lícito deste falar, é, mais talvez que a sua pobreza, a sua informidade. [...] Disfarça-as a ambas, ou as atenua, o íntimo sentimento comum do nosso lirismo, ainda em a nossa prosa manifesto, a sensibilidade fácil, a carência, não obstante o seu ar de melancolia, de profundidade e seriedade, a sensualidade levada até a lascívia [...]. Acrescentem-se como característicos mentais [...] a leviandade em aceitar inspirações desconstradas e a facilidade de entusiasmos irrefletidos por novidades estéticas, filosóficas ou literárias.

Em Candido (2007, p. 11), sobrevive esse juízo que aponta a pobreza intelectual de nossa literatura, que é: “[...] é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas... Os que se nutrem apenas dela são reconhecíveis à primeira vista, mesmo quando eruditos e inteligentes, pelo gosto provinciano e falta do senso de proporções.” Noutro trecho, lê-se: “Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca.” Todavia, as causas da estreiteza do pensamento dos nossos escritores, da sua incapacidade de desprendimento das formas estrangeiras, não são, para Candido, de cunho étnico, fisiológico ou ecológico. A crença dos naturalistas nas leis físicas que regeriam o comportamento humano os impeliu a explicar a deformidade das ideias com base em observações que são pertinentes às ciências naturais, mas que são limitantes quanto às possibilidades de compreensão da complexidade que envolve outros fazeres como o literário. Daí a fixação de Sílvio nas supostas patologia e morbidez da psicologia do brasileiro. Se os fatores meio e raça são fundamentais para Sílvio, acessórios e dispensáveis para Veríssimo, para Candido, eles não são dotados de

capacidade heurística. Para o autor da *Formação*, a literatura é resultado de fatores, porém, como veremos, históricos e estéticos.

Certamente, Candido está em acordo com Sílvio e Veríssimo quanto à privação de grande capacidade inventiva e poética da rarefeita intelectualidade colonial. Todavia, para ele, as causas da indisposição para o trabalho do *homme de lettres* não poderiam ser encontradas em fenômenos etnológicos tantas vezes invalidados pela viravolta da crítica antipositivista. Na obra de Buckle, Gervinus, Taine e Renan, só o fator histórico lhe parecia convincente, isto é, o poder da circunstância, da mudança política, do complexo de relações sociais, do influxo das ideias da moda. Para um intelectual como ele, que se formou no clima da Semana de 22, que presenciou a desmistificação que Gilberto Freyre fez da teoria da degenerescência da miscigenação, as causas biológicas não se prestariam, definitivamente, à explicação da cultura e da literatura. A pergunta fundamental que balizou a sua prática historiográfica foi: quais foram as rupturas da evolução histórica direcionadas à emancipação política dos brasileiros que foram internalizadas em obras literárias, obras essas que sedimentaram essas rupturas, tornando-se capazes de iluminar o tempo histórico com mais profundidade do que os documentos oficiais?

Como se pode notar, salvo engano, a identificação de certa dialética da forma literária e do conteúdo histórico-social permitiu a Candido a formulação do ponto de partida da nossa formação literária. Ainda que não demonstrada pelo crítico nesses termos, a concepção dialética de história literária por ele nutrida patenteia-se, como mostraremos, pela constatação de que a composição poética é a expressão de vivências subjetivas norteadas pelo ponto de vista ético que o poeta assumiu ao captar o que é essencial, relativamente aos valores, no momento histórico. Esse raciocínio dialético, que guarda afinidade com o pensamento idealista do jovem Lukács (2017), tem características próprias e, talvez, tenha ficado obnubilado pelo anúncio, na introdução da *Formação*, de outra dialética, presente no movimento histórico “de continuidade e ruptura” (LEONEL; SEGATTO, 2012, p. 166) abrangido pelo livro.

Ao apresentar “a formação da literatura brasileira como síntese de tendências universalistas e particularistas”, Candido (2007, p. 25) favoreceu a cristalização de certa visão do processo de incorporação e reelaboração dos produtos colhidos no estoque universal das formas como dialética inconclusa. O tratamento candidiano do balanceio entre o local e o universal faz parte, para Paulo Arantes (1992, p. 44), da experiência ensaística de interpretação do Brasil, ao repor o sentimento dos contrários que já existia em Sílvio Romero, o revezamento buarquiano entre polos antagônicos, “uma dialética inconclusiva portanto, que não parece ter fim, acomodando os campos opostos num sistema de equivalências e contaminações recíprocas”. Todavia, a dialética que evidenciaremos não é desprovida de síntese. Não podemos

dizer que ela descende da tradição materialista que impregnou o olhar crítico de Goldmann e de Schwarz, posto que ela se alinha, mesmo que Candido disso não tivesse consciência, à filosofia idealista da História, a certo campo de percepção em cujo manancial de ideias se abeberaram Hegel, Dilthey e Croce.

Foi na poesia lírica de Cláudio Manuel da Costa que Candido encontrou uma etapa da evolução espiritual brasileira, um momento particular de racionalização histórica, a particularidade de um experimento estético profundo e condensador da essência do momento histórico. Trata-se de particularidade no sentido hegeliano da categoria, isto é, como expressão da totalidade — não tal qual, o que seria impossível, mas em seus fundamentos, em seus aspectos decisivos; em suma, dialeticamente. Para falar com Dilthey (1985, p. 131 ss), a forma dos poemas do advogado de Vila Rica é entendida pelo crítico brasileiro como condensação de uma experiência totalizante vivenciada pelo poeta; é uma generalização porque exclui o que é acessório e enfatiza o que é essencial; é universal porque foi capaz de selecionar o que é indispensável para o nexos das relações sociais, plasmando uma noção de valor intemporal (noção política para Cláudio) ainda que apegada à realidade local. A contradição subjetiva exprimida nos versos do lirista mineiro — o embate entre a cultura europeia ilustrada e a incivilidade das gentes americanas — é a contradição real havida no universo tacanho da Colônia, é a chave para a compreensão da historicidade desse período e para a fermentação de um engajamento capaz de alterar substancialmente essa historicidade. Daí a ideia de que Claudio foi o primeiro formador da literatura brasileira.

Na *Formação*, há uma renovação do juízo a respeito de Glauceste Satúrnio, cuja obra lírica não foi objetivamente compreendida por Sílvio e Veríssimo. Candido o eleva à estatura de maior poeta neoclássico colonial; há, nisso, manifestação de gosto pessoal, mas, sobretudo, entendimento histórico objetivo. Ao realizar a “verificação crítica da tradição” (SCHWARZ, 1999b, p. 47), isto é, ao operar a revisão dos julgamentos daqueles dois críticos supracitados, Candido vê progresso cultural e civilizatório onde se viu mediocridade.

Sílvio Romero (1903, p. 230) aponta a incapacidade de Glauceste para a poesia épica (é difícil encontrar-se crítico sério que não conteste a qualidade de *Vila Rica*), mas louva a sua inclinação ao lirismo sentimental, isto é, a sua aptidão para forjar imagens subjetivas, fixadoras de pensamentos e emoções evanescentes, prática literária que, aliás, será longamente explorada após a agonia do Arcadismo, tornando-se a insígnia de nossa poesia até hoje. Há quem veja nisso indisposição para captar a beleza dos quadros externos, dos feitos heroicos dos homens em circunstâncias de excitação política. No entanto, a sensibilidade de Candido notará o sentido da História em material que parece ser apenas expressão pessoal, egoísta.

Trata-se de um avanço se levarmos em conta o juízo de Romero (1903, p. 229) sobre Cláudio: “É um homem que se deixa estimar pela doce melancolia de seus versos, pelo seu fim trágico, por suas desventuras; mas que não entusiasma, não arrebatava, não se faz admirar. Nele não era o talento que sobrepujava; era a boa alma, o coração afável.” A tristeza e o desencanto que alimentaram a avena do secretário do governo de Minas fizeram dele um romântico *avant la lettre*: “Cláudio é, ao que suponho, o mais subjetivista de todos os nossos poetas clássicos e pode ser considerado o predecessor do *byronismo* de nossos românticos.” (ROMERO, 1903, p. 232). Contudo, não nos enganemos, esse *spleen* melancólico e esse pendor ao devaneio e à meditação carregados de desgosto e desilusão não escaparão ao crivo cientificista de Romero (1903, p. 233), que aí identifica a morbidez típica do brasileiro: “O defeito capital é nele uma certa monotonia que ressuma de suas queixas constantes. [...] Cláudio era uma natureza mórbida, foi um representante dessa moléstia moderna, tão acentuada nos séculos XVIII e XIX — a melancolia.” Observe-se, nos versos a seguir, a atrábilis do eu lírico, isto é, certa prostração que parece incontornável, certa propensão viciosa do espírito para a consternação:

Quando cheios de gosto, e de alegria
 Estes campos diviso florescentes,
 Então me vêm as lágrimas ardentes
 Com mais ânsia, mais dor, mais agonia.

Aquele mesmo objeto, que desvia
 Do humano peito as mágoas inclementes,
 Esse mesmo em imagens diferentes
 Toda a minha tristeza desafia. (COSTA, 1903a, p. 142).

José Veríssimo (1963, p. 96), como historiador da literatura de fato, ou seja, confiando mais em conceitos estéticos como estilo e escola literária do que em conceitos fisiológicos, reconhece o aspecto positivo da tendência arcáde que se firmou, em meados do século XVIII, tanto em Portugal como na Colônia Portuguesa, haja vista que, para ele, ela constituía reação saudável à versificação ibérica seiscentista, em cuja expressão gordurosa não via senão afetação retórica. Era um incorrigível adversário do gongorismo, que considerava um austero ataque “à natureza e ao natural, à nobre simplicidade, à pureza da frase, à verossimilhança dos pensamentos.” Desse modo, por verificar que “no arcadismo ficaram ainda ressaibos demasiados do seiscentismo contra o qual se organizara”, Veríssimo (1963, p. 96) não descobre o estro de Cláudio (acredita ser Gonzaga o maior poeta arcáde) e, ademais, divisa-o como um imitador, alguém muito apegado às convenções da escola neoclássica: “faltou-lhe infelizmente talento para [...] fazer melhor do que instalar na paisagem e no ambiente americano os estafados

temas e motivos da cansada poesia pastoril portuguesa, sem ter ao menos, como Gonzaga, alguma forte paixão que os revigasse.” (VERÍSSIMO, 1963, p. 100). Diz ainda o crítico sobre o inconfidente: “Não tem alguma emoção grande ou profunda, poetiza por poetizar, academicamente, seguindo de perto a escola na inspiração, nos temas preferidos, nas formas métricas.” (VERÍSSIMO, 1963, p. 101). Em suma, segundo a perspectiva verissimiana, há, nos versos seguintes, apenas a harmonização da norma clássica com o colorido local:

Musas, canoras musas, este canto
 Vós me inspirastes, vós meu tenro alento
 Erguestes brandamente àquele assento.
 Que tanto, ó Musas, prezo, adoro tanto.

Lágrimas tristes são, mágoas, e pranto,
 Tudo o que entoa o músico instrumento;
 Mas se o favor me dais, ao mundo atento
 Em assunto maior farei espanto.

Se em campos não pisados algum dia
 Entre a Ninfa, o Pastor, a ovelha, o touro,
 Efeitos são da vossa melodia;

Que muito, ó Musas, pois, que em fausto agouro
 Cresçam do pátrio rio à margem fria
 A imarcescível hera, o verde louro! (COSTA, 1903a, p. 152).

Todavia, percebeu Candido que a lira do bacharel em Cânones não se caracteriza meramente pelo preenchimento da forma estrangeira com sentimento nativista e subjetivo, o que configuraria um trabalho criativo algo mecânico, um prolongamento sem brilho e sem particularismo da atividade literária dos reinóis. O localismo da poesia de Cláudio, como nos leva a compreender a argumentação candidiana, expresso consoante o bom gosto do estilo nascente, mas ainda não totalmente refratário ao cultismo, transcende o pitoresco, é-lhe superior porque não visa à simples pintura da paisagem exótica e rude. Em direção oposta, faz dela o elemento que contradiz a formação ilustrada do autor, causando-lhe desconforto e imprimindo-lhe aquele sentimento de inadaptabilidade tão bem demonstrado por Sérgio Buarque de Holanda (1976, p. 3): “Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos [...] uns desterrados em nossa terra.” Para Candido (2007, p. 88), o aspecto universal dos versos do autodeclarado vice-custódio da Arcádia Romana, patenteado pelo abuso das convenções arcaizantes, pode, à primeira vista, ofuscar a compreensão do estado emocional alterado pela situação histórica *sui generis*:

De todos os poetas “mineiros”, talvez seja ele o mais profundamente preso às emoções e valores da terra, embora uma inspeção superficial da sua obra possa sugerir o contrário. De fato, como se arraigou pela inteligência e disciplina estética aos padrões eruditos da Europa, levou por vezes até o formalismo a estilização dos seus temas mais caros, fazendo coexistir com o baírrista mineiro um afetado coimbrão. Ao modo dos caipiras, procura disfarçar as marcas de origem acentuando os traços aprendidos na cidade.

A ambivalência da personalidade de Cláudio era-lhe imputada pelas condições materiais de existência numa colônia de exploração que, ainda no século XVIII, não possuía um conjunto coeso de elementos culturais para tornar-se uma nação. De certo modo, o amor e, ao mesmo tempo, a repulsa do poeta pelos “valores da terra” impulsionaram-no à manifestação de uma espécie de nacionalismo crítico, em quase nada condizente com a postura que os românticos assumirão. A vivência na Europa e a conseqüente idealização de um padrão civilizacional que, com efeito, era mais adiantado despertaram-lhe o sentimento espontâneo de repugnância por uma sociedade inorgânica cuja razão de ser era a exploração mineradora. Sérgio B. de Holanda (1991, p. 228) diz que o povoado grosseiro de Vila Rica “só o poderia incitar ao isolamento, ao desengano ou à revolta”, fazendo-o sentir-se um “desterrado em sua mesma terra”:

Aqui não é como no fresco Tejo,
Ou como no Mondego, onde já vimos
Um, e outro pastor cantar sem pejo.

Ao jeito desta serra nos cobrimos
De um bem tosco gabão, qual noutra idade
Não trouxe algum; de música fugimos.

Vivemos só de vil necessidade;
De luta, jogo ou dança algum vaqueiro
Bem livre está de ver que aqui se agrade.

Oris. — Tristes de nós neste País grosseiro!
Mas ou é isto sonho, ou vai mudando
De repente o seu jeito aquele oiteiro? (COSTA, 1903b, p. 127).

Candido (2007, p. 88) nota que o contraste entre dois universos que impossivelmente se conciliariam — o território além-mar banhado de Luzes, no qual fermentavam ideias progressistas e de liberdade que Claudio tardiamente encontrará expressas em *The Wealth of Nations*, de Adam Smith, e a Vila Rica avessa à liberdade, em cuja atmosfera a inteligência e a sensibilidade poética eram impulsionadas à esterilidade e à atrofia — transformou-se, sob a pena do poeta, numa poderosa metáfora rochosa, numa “‘imaginação da pedra’, (dir-se-ia à maneira de Bachelard)”. A “fixação com o cenário rochoso da terra natal” exprime “um anseio

profundo de encontrar alicerce, ponto básico de referência”; sem dúvida, “é como antítese que mais aparecem [as rochas], servindo para contrastar a ternura do sentimento”:

Destes penhascos fez a natureza
 O berço em que nasci: oh! Quem cuidara
 Que entre penhas tão duras se criara
 Uma alma terna, um peito sem dureza! (COSTA, 1903a, p. 41).

Ante tantos versos como esses, floresce o juízo sábio de Candido (2007, p. 90-91), que desvela mais que um transbordamento da personalidade de Glauceste: a historicidade mesma do complexo colonial:

[...] outra constante da sua obra: o relativo dilaceramento interior, causado pelo contraste entre o rústico berço mineiro e a experiência intelectual e social da Metrópole, onde faz os estudos superiores e se tornou escritor. Intelectualmente propenso a esposar as normas estéticas e os temas líricos sugeridos pela Europa, sentia-se não obstante muito preso ao Brasil, cuja realidade devia por vezes fazê-lo parecer inadequados, fazendo parecer inadequado ele próprio. Daí uma ambivalência que se manifesta de duas maneiras. Primeiro, pelas desculpas que pede da sua rusticidade, da “grosseria das gentes” de sua terra, indigna de pretender ombrear com a Metrópole. [...] Mas [...] a sua obra é contribuição que traz para alinhar com as produções dos poetas portugueses, embora se origine dum filho da rude América: “E a vítima estrangeira, com que chego,/ Em seus braços acolha o vosso agrado.” [...] A consciência de que é estrangeiro comporta não apenas o aspecto negativo mencionado (rústico *déplacé*), mas também o positivo, de pleitear a sua equiparação aos reinóis, visto que a eles se equipara pelo talento: “O canto, pois, que a minha voz derrama,/ Porque ao menos o entoia um Peregrino,/ Se faz digno entre vós também de fama.”

Consciente de que seria ridículo exprimir-se com ufanismo, tendo em vista a incultura e o atraso mental que o cercavam, e comunicando a sensação de desajuste sem exhibir altivez depreciativa, o poeta nascido no vilarejo episcopal de Mariana, ao trazer a lume o seu subjetivismo ambivalente, plasma o embate axiológico fundamental das colônias instaladas exclusivamente para carrear gêneros tropicais ao mercado externo: de um lado, o escravismo, a união forçada de etnias tão díspares, a transplantação de instituições desencontradas, a sociedade fundada em valores mercantis, a dominação pessoal direta, a indisposição à fantasia e à busca do ideal artístico; de outro lado, a minguada ilustração colhida em terras ultramar, o desejo de forjar uma nação com valores legítimos, a apreciação da liberdade, o desconsolo de quem foi inspirado pelas musas do Tejo, do Lima e do Mondego a maldizer os tempos feudais. Enquanto os jovens universitários coimbrãos ansiavam apagar a mácula dos resquícios do feudalismo, Cláudio via-se compelido a nutrir ideais políticos que refletissem a necessidade de

mudar o rumo de uma história que, embora desprovida de passado feudal, encontrava-se enodada pela sujeição política da Colônia à Metrópole — Colônia reduzida à simples máquina mercantil, a móvel da aliança econômica firmada entre o governo português e o inglês. Assim, Candido nos mostra — talvez involuntariamente — que os versos melancólicos do poeta neoclássico nos conduzem a uma compreensão mais objetiva da asfixia do aparelho colonial do que as historiografias oficiais seriam capazes de propiciar. Eis o poder da criação literária. Como diz Dilthey (1985, p. 162, grifos do autor): “*the unity of a period and a people that we characterize as the historical spirit of an age can only arise from these elements through the creative power and self-assurance of a genius.*”¹²

A apreciação candidiana dos poemas de Glauceste transmite a ideia de que essa tentativa de compreensão das contradições sociais pela expressão lírica da subjetividade só pôde dar-se formalmente, isto é, a partir de uma forma específica. Isso significa que a doutrina árcade não foi adotada pelo advogado de Vila Rica apenas por força das tendências estilísticas em voga ou sob o impulso conservador de restauração do preceito clássico. Ela ajustava-se à necessidade de entendimento da realidade local e ao forjamento de uma ideologia que culminasse na ruptura de um projeto político em profundo desacordo com a modernidade setecentista. Frise-se que “o desejo de contribuir para o progresso do país” (CANDIDO, 2007, p. 71), sustido pelos corifeus do processo formativo da literatura brasileira, abrolhou muitas vezes buscando uma expressão inclinadamente pessoal. É o caso de Cláudio, que encontrou, no retorno ao humanismo renascentista dos séculos XIV, XV e XVI, a possibilidade de sedimentar o antagonismo moral que o comovia, antagonismo esse que, por ser o lídimo sentimento de um gênio, vigorava pragmaticamente como fratura social. É necessário salientar, todavia, que Cláudio encontrava-se “no limiar do novo estilo” (CANDIDO, 2007, p. 88), posição transitória, portanto, dividida entre o fraseado latinizado e amaneirado, a agudeza de Gracián (o dito artificioso e engenhoso), e a naturalidade prevista na teoria aristotélica da mimese. Mas o desdobramento do Iluminismo nas letras representa mais fidedignamente a flauta pastoril do invocador de Nize, posto que a racionalidade e a verossimilhança são o sustentáculo de sua versificação, ainda que dela se desprenda um eflúvio barroquista. O mais importante é que a crença na razão e na ciência se harmonizou com o ideal político.

O *topos* árcade da rusticidade do homem do campo não significava para Cláudio somente uma figura retórica; o seu eu lírico o incorporava naturalmente, confessando com franqueza a saudade da atmosfera legendária do Mondego, mas também a afeição bucólica pelo

¹² “[...] a *unidade* de um período e de um povo que nós caracterizamos como *espírito histórico* só pode surgir desses elementos por meio do *poder criativo* e da autoconfiança de um gênio.” (Tradução nossa).

cenário natal, pela imaginação racional desperta pelo Ribeirão do Carmo, imaginação essa que procurava extrair da ordem natural do mundo físico as associações do mundo da fantasia. No dizer de Candido (2007, p. 91, grifos nossos):

[...] na sua obra a convenção arcádica vai corresponder a algo de mais fundo que a escolha de uma norma literária: exprime ambivalência de colonial bairrista, crescido entre os duros penhascos de Minas, e de intelectual formado na disciplina mental metropolitana. Exprime aquela dupla fidelidade, afetiva de um lado, estética de outro, que o leva a alternar a invocação do Mondego com a do Ribeirão do Carmo, numa espécie de *vasto amebeu continental*, em que se reflete a dinâmica da nossa formação europeia e americana.

Note-se que o procedimento crítico, aí, é inverso ao de Sílvio: ao invés de caracterizar os fatores externos — sobretudo, o mesológico e o racial — que explicariam a expressão estética do primeiro poeta neoclássico brasileiro, Candido mostra que a escolha dos recursos formais — a adaptação de uma convenção estilística europeia à cor local — e o uso deles para o forjamento de imagens, símbolos e temas próprios são capazes de esclarecer aqueles fatores externos; mais do que isso: as linhas evolutivas do processo social. Trata-se de uma dialética da forma e do conteúdo inteiramente afim com os métodos modernos da teoria literária (o formalismo dialético do jovem Lukács ou a estilística de Auerbach, por exemplo). A pergunta fundamental é: o que o texto diz sobre a realidade social? Essa prevalência do estético em relação aos dados externos suplanta a antiga visão da obra como *produto* da dinâmica histórico-social. Em termos hegelianos: o particular é uma das manifestações do universal; podemos encontrar, portanto, a verdade deste pela compreensão daquele.

O sentimento dúbio de Glauceste — a coexistência da devoção ao ambiente espiritual elevado do Mondego e o nativismo sincero que compele à menção à região inculta do Ribeirão do Carmo — foi visto por Veríssimo apenas como adesão escolar à moda estética europeia, como se o poeta houvesse passivamente adotado uma convenção e importado os *topoi* cultuados pela Arcádia Romana. Não haveria, segundo essa visão, nada de *formativo* na poética claudiana, nem mesmo nada que a diferenciasse da linhagem a que pertence. É por essa razão que Candido é um revisor crítico da tradição historiográfica; ele reconhece a validade epistemológica do pendor esteticista da obra de Veríssimo — um avanço em relação a Sílvio —, mas não está de acordo com o grande crítico quanto à interpretação dos poemas do inconfidente.

Indubitavelmente, a presença do amebeu na poesia do autor de *Vila Rica* — a concorrência das enunciações dos pastores nos poemas líricos à Virgílio — mostra que a

adaptação local aos movimentos literários cosmopolitas é uma invariante da produção artística em culturas colonizadas. Nos termos de Schwarz (2019, p. 191):

[...] a literatura que foi feita aqui retoma uma literatura que foi feita antes em outro lugar. Primeiro ponto: isso não é necessariamente uma diminuição, como não é necessariamente — muito menos — uma vantagem. Segundo ponto: para bem ou para mal, a literatura feita aqui não sai igual aos modelos que ela adotou.

Por conseguinte, as vozes pastoris que poetizam à margem do Ribeirão do Carmo, no caso da poesia de Cláudio, significam muito mais do que simples aclimatação. Além de contribuírem para a formação de uma literatura periférica, manifestada em idioma marginalizado pelo concerto das nações centrais, é instrumento portentoso para o descortínio “da dinâmica da nossa formação europeia e americana”, como disse Candido (2007, p. 31), caracterizada pela impermeabilidade do rústico ao civilizado, a qual significa mais do que o sentimento consternado de um membro da elite colonial ilustrada: é o diagnóstico do travejamento do processo de formação nacional. *Uma empresa comercial não é uma nação.*

Segundo Candido (2007, p. 94, grifos nossos), em Cláudio, o “tema [...] do contraste rústico-civilizado [...] *exprime a condição de brasileiro* e dá lugar a obras-primas como esta, onde caracteriza por meio de imagens admiráveis, dentro da mais nobre harmonia, *a sua capitania de torrentes e socavões de ouro:*”

Leia a posteridade, ó pátrio Rio,
Em meus versos teu nome celebrado,
Porque vejas uma hora despertado
O sono vil do esquecimento frio:

Não vês nas tuas margens o sombrio,
Fresco assento de um álamo copado;
Não vês Ninfa cantar, pastar o gado,
Na tarde clara do calmoso estio.

Turvo banhando as pálidas areias,
Nas porções do riquíssimo tesouro
O vasto campo da ambição recreias:

Que de seus raios o Planeta louro,
Enriquecendo o influxo em tuas veias,
Quanto em chamas fecunda, brota em ouro. (COSTA, 1903a, p. 103-104).

Esse soneto talvez seja o melhor exemplo do ajuste criativo e crítico da norma europeia à realidade local. Ao confessar a sua contristação ao ribeirão em que se lavram as minas,

personificando-o, o eu poemático nele vê o universo que poderia existir, mas que não existe: o universo pleno de copas sobranceiras, onde se pasta o gado e o canto da divindade mitológica ecoa, onde tudo desperta a imaginação poética e predispõe às aventuras do espírito. Todavia, a vida prática, coagida e sufocada pelo sistema econômico colonial, transfigura a beleza do Ribeirão do Carmo, reduzindo-o a seu aspecto mercantil, isto é, à fonte de exploração mineradora. Veja-se que há adequação imaginosa da convenção neoclássica; preservam-se o comedimento e a verossimilhança advogados por essa doutrina, o raciocínio sugerido pelas formas da natureza, as únicas que conduzem ao real, embora a sintaxe cultista dê o tom dos versos.

Escapou a Sílvio e a Veríssimo a percepção de que a remodelação das formas consagradas não foi apenas imitação ou prolongamento da poesia portuguesa; foi a condição inexorável do trabalho poético de Glauceste, que, pelo domínio e pela aglutinação de estilos contrastantes — o amaneirado e o natural —, isto é, pelo conhecimento seguro de convenções de escola opostas, produziu as “imagens admiráveis” de que fala Candido, que comunicam, a um só tempo, valores morais sublimes, proporções harmônicas do belo e — a depender do olhar do crítico — o historicismo de uma época. Candido conseguiu perceber que o verso tão sofisticado do bacharel pela Universidade de Coimbra revela muito mais do que a contrariedade entre, de um lado, a afetação e o artificialismo e, de outro lado, a simplicidade e a inteligibilidade; notou, pelo raciocínio dialético da forma literária e do conteúdo, que esses dois aspectos estilísticos têm significado sócio-histórico, a saber, a “ambivalência de colonial bairrista” ou a “dupla fidelidade” de que tratamos. A renovação dos juízos dos dois grandes críticos pela pena de Candido dependeu de certa noção histórico-estética que foi bem caracterizada por Schwarz (2019, p. 193, grifos nossos):

[...] ao serem retrabalhadas nas circunstâncias locais, [as] tendências e escolas passam por transformações que dizem algo a respeito das circunstâncias mudadas, e também algo a respeito delas mesmas, não devendo ser encaradas segundo o modelo normativo do erro ou da descaracterização. Algo terá sido engendrado, e se tiver perfil definido, com desdobramentos interessantes, trará elementos de uma forma nova, ligada à organização local da vida. *O crítico tem que ter tino para avaliar a parte da influência externa e a parte da determinação pelo dinamismo interno ao contexto, e sobretudo para identificar e interpretar o alcance da novidade.* As escolas e as formas não dizem a mesma coisa em casa e fora de casa, onde, aliás, também podem vir a estar em casa, mas de outro modo.

Essa capacidade de apreender o sentido histórico do processo subjetivo de reconfiguração do influxo estético externo atualizou o método historiográfico vigente na

primeira metade do século XX, pois deixou de estabelecer uma relação paralelística entre obras e História para focalizar a interpenetração entre elas. Pode dizer-se que o próprio material estético, em sua particularidade formal, sedimenta um dado sentido da experiência histórica, sentido esse que esteve latente na consciência do escritor e que, depois de transfigurado em linguagem literária, passa a depender sempre da interpretação de outrem para constituir-se. No caso de Candido, em que pese a sua formação holística em humanidades, o sentido apresentava-se-lhe, na maioria das vezes, objetivo, enraizado na vida prática. Daí a confiança do crítico no gênero historiográfico: somente ele está habilitado a verificar o desenvolvimento da literatura integrado no movimento histórico-social como um todo. Não nos enganemos: uma obra de história da literatura fiel ao seu conceito romântico originário, ainda que dele se distancie criticamente, sempre será uma obra de história da civilização narrada do ponto de vista dos textos literários.

Em artigo recente, Edu Otsuka (2018, p. 350-351) resgata da crítica de rodapé escrita por Candido, na década de 1940, para o jornal *Folha da Manhã* asseverações do autor a respeito das histórias da literatura brasileira que circulavam naquele momento:

A insatisfação com as histórias da literatura brasileira existentes havia sido expressa também pelo jovem Antonio Candido, em 1943, em artigo escrito a propósito do aparecimento do livro de Nelson Werneck Sodré, *Síntese do desenvolvimento literário do Brasil*. Repassando as principais histórias literárias então disponíveis (Sílvio Romero, José Veríssimo, Arthur Motta, Ronald de Carvalho), Candido comenta mais longamente a de Sílvio Romero que, envelhecida e inutilizável quanto a alguns juízos que emite, continuava a ser, no entanto, o que havia de melhor no gênero, porque buscava entender a “literatura como fenômeno de cultura numa sociedade” e, portanto, como uma prática social; e organizava a matéria segundo princípios filosóficos que, embora depois se revelassem inaceitáveis, visavam apreender a articulação da literatura ao desenvolvimento cultural e social mais amplo.

Veja-se que Candido valorizava a obra de Sílvio justamente porque nela via a literatura tratada como fenômeno de civilização, como dimensão privilegiada da História para descortinar-se o caráter nacional. Ainda que apegado a certos determinismos que nos parecem, hoje, impróprios, o projeto historiográfico de Sílvio constituía um modelo para Candido, pois, segundo Otsuka (2018, p. 351, grifos nossos), buscava “compreender, nos termos do crítico, a ‘nossa evolução literária’ em correlação com os processos político, econômico e social; *mas ainda faltava produzir um estudo que compreendesse tais evoluções à luz um dos outros*”. Essa ausência de penetração recíproca entre tais processos foi compensada pela entrada em cena da *Formação*; ou seja, o paralelismo foi superado.

Essa virada decorre, em primeiro lugar, de uma visão dialética da teoria: o esteticismo e o historicismo passam pelo prisma da mediação, em que perdem a sua unilateralidade e convertem-se em seu contrário; ou seja, os instrumentos voltados à análise fechada do texto e os instrumentos centrados no contexto passam a ser componentes de uma mesma mônada, pois o conteúdo linguisticamente expresso na obra literária é, ao mesmo tempo, o conteúdo — no sentido de uma significação profunda e estrutural — de um momento histórico, ou do *Zeitgeist*, como diria Dilthey.

Portanto, a dialética anunciada por Candido (2007, p. 25) — o movimento de assimilação e reformulação da cultura europeia — pode obnubilar a verdadeira dialética histórica presente no conjunto da crítica literária da *Formação*. Frequentemente, é isso o que acontece. Schwarz (1987d, p. 129), ao considerar — em busca do mito da primeira dialética na crítica brasileira — “Dialética da malandragem” “o primeiro estudo literário propriamente dialético” “publicado no Brasil”, exclui, por consequência, a dialética da *Formação* e Paulo Arantes (1992, p. 17, grifos nossos), seguindo o que Candido disse na introdução dessa obra a respeito da dialética do local e do universal, reconhece um dualismo em roupagem dialética:

Dialética do local e do universal, nos seus próprios termos — a alternância de complementaridade, divergência e equilíbrio entre essas tendências exprime não só a lógica específica do sistema literário brasileiro mas também a regra geral de certas linhas evolutivas de nossa sociedade a que o ensaio clássico de interpretação do Brasil deu o nome de *Formação*. Por que chamar dialético a esse processo de formação? Antonio Candido dá algumas razões, as outras devemos presumir. Formalmente, ao que parece, porque se pode falar em dialética onde há uma integração progressiva por meio de uma tensão renovada a cada etapa. No caso da cultura brasileira, marcada pela tensão própria da dupla fidelidade ao dado local e ao molde europeu, *um processo dual portanto de integração e diferenciação, de incorporação do geral para se alcançar a expressão do particular*. Uma integração que também ocorre em plano local, na forma de uma acumulação de resultados estéticos que dá continuidade e unidade a esse processo de constituição de um sistema articulado de obras e autores.

Caux e Catalani (2019, p. 128), seguindo os encaixos de Arantes, corroboram a presença do sentimento de dialética na *Formação* e na “Dialética da malandragem”, isto é, reafirmam a dialética sem síntese, a dialética latente, o dualismo que caracterizaria a experiência intelectual brasileira e que só findaria com o pensamento negativo de Schwarz, que teria forjado a síntese dialética ao constatar, em espírito frankfurtiano, a própria impossibilidade de síntese histórica para a sociedade brasileira. Para esse lugar-comum convergem as análises atuais do livro maior de Candido. Todavia, se procedermos a uma leitura atenta da *Formação*, verificaremos que a

síntese dialética está lá — viva, atuante, apontando rupturas estruturais que, se não puderam emancipar definitivamente a sociedade brasileira, ao menos promoveram progressos, desprovincianizaram-na intelectualmente em parte, dotaram-na de uma literatura profundamente arraigada aos problemas locais — autêntica, portanto.

Conforme a lição de Candido (2007, p. 17-18), literatura é um sistema que articula autor, obra e público. Sem esse último, portanto, as obras não vivem e as ideias do autor não podem ser comunicadas. Isso significa que o texto literário só se torna um objeto cultural quando é lido por alguém, isto é, quando a subjetividade do leitor apreende de modo particular o sentido literário. Assim sendo, a leitura que Candido faz da produção literária árcade e romântica constata nela uma ideologia política que, ainda que disforme e irregular conforme seja literariamente trabalhada, permite a compreensão objetiva dos nexos entre a estrutura da história social e a estrutura da história literária. A essa ideologia chamaremos radicalismo progressista. Essa posição ideológica, que norteou decisivamente a interpretação que Candido fez dos poemas de Glauceste, foi identificada pelo autor da *Formação* na obra e no comportamento político de seu amigo Sérgio Buarque de Holanda.

1.2 O sentido macrossociológico da crítica do Neoclassicismo

Candido (1976, p. XIX) teve contacto com o “radicalismo intelectual” de *Raízes do Brasil* em 1943, quando estava no curso complementar, e conheceu Sérgio dois anos antes de começar a escrever a *Formação* (CANDIDO, 1987, p. 132). Em relação à principal obra desse último, afirma Candido (1988, p. 63) que, nela, “existem sementes de um ponto de vista radical” — uma forma de reação ao “pensamento conservador bem articulado”, à “mentalidade senhorial” e ao “modo de ser oligárquico.” Diz, ainda, Candido (1988, p. 64): “chamo [...] de radical o pensamento que visa à transformação da sociedade num sentido de igualdade e justiça social, implicando a perda de privilégios das camadas dominantes.”

Esse pensamento, “gerado na classe média e em setores esclarecidos”, é um “modo progressista de reagir ao estímulo dos problemas sociais prementes, em oposição ao modo conservador” (CANDIDO, 2004b, p. 193, grifo nosso); é “uma fórmula pessoal de interpretação progressista do [...] país, combinando de maneira exemplar a interpretação desmistificadora do passado com o senso democrático do presente.” (CANDIDO, 2004c, p. 246). Essa ideologia desdobra-se em luta pelo “fim da tradição colonial luso-brasileira (ou seja, a nossa fórmula originária)” (CANDIDO, 1998, p. 84).

Tanto *Raízes do Brasil* quanto a *Formação* inserem-se numa linhagem de pensamento radical e progressista que se inicia com a poesia de Cláudio, a qual formalizou a contradição entre o atraso da mentalidade colonial e os valores pregados pela intelectualidade europeia liberal e ilustrada, como a autodeterminação do indivíduo, a primazia do ordenamento jurídico racional, a irreduzibilidade dos conflitos etc. Frise-se que o radicalismo progressista do advogado de Vila Rica foi fermento ideológico para a Conjuração Mineira; noutros termos: a contradição da fantasia poética, que era também uma contradição real, desencadeou uma ruptura histórica, isto é, uma síntese dialética. É justamente o elemento ideológico combativo da lógica oligárquico-colonial que permite a compreensão substancial dos momentos de mudança histórica, como a Inconfidência e a Independência. Esse elemento esteve fortemente atrelado aos movimentos arcádico e romântico e é por essa razão que Candido os considera formativos de nossa literatura. No Brasil, a literatura foi, mais que outros domínios da atividade intelectual, instrumento privilegiado para a tomada de consciência nacional.

Em *Raízes do Brasil*, a apreciação da tradição lusa cede lugar a um realismo sociológico renovador da ensaística de interpretação do Brasil. As raízes ibéricas de nosso comportamento, em tudo incoadunáveis com o protestantismo e o calvinismo, passaram a ser vistas como óbices à modernização: o culto do personalismo em oposição ao espírito de solidariedade, a ausência de coesão social, a desobediência à hierarquia, o artificialismo das leis que não provêm das relações sociais, o desprezo pelo trabalho e pelo utilitarismo, a centralização do poder complementada pela obediência servil, o gosto da aventura em busca de riqueza fácil, o amor aos títulos e às patentes, o pendor para a exploração desmedida e irracional da terra e do homem etc. (HOLANDA, 1976).

Essa consciência dos problemas sociais ligados à matriz cultural ibérica e a vontade de mudança política da conjuntura oligárquico-senhorial estiveram internalizadas em Cláudio e na sua poesia. Embebido das ideias iluministas francesas e da doutrina da economia política de Adam Smith, inspirado pela Revolução Americana e por ideais republicanos, ele reunia em sua casa a intelectualidade que fez de um verso virgiliano o lema do movimento contra a dominação portuguesa: *libertas quæ sera tamen*. Na verdade, segundo Norberto de Souza Silva (1873, p. 65), Cláudio, Tomás Antônio Gonzaga, Alvarenga Peixoto, entre outros intelectuais, davam fisionomia ilustrada e contorno ideológico a um sentimento de insatisfação popular: “A ideia da independência nacional tornava-se intuitiva a todos os brasileiros. Se alguns duvidavam dela então como uma utopia, essa utopia se lhes afigurava como uma realidade no porvir; era uma aurora sob os horizontes sensíveis, cujos raios ainda douravam o Ocidente.” Ainda que a Inconfidência tenha malgrado sob muitos aspectos, terminado com o degredo perpétuo de

Gonzaga e com a prisão de Cláudio, não se pode negar que essa conspiração tenha fermentado, juntamente com as conjurações que ocorreram noutras partes da Colônia, a Independência. Nesse sentido, os poemas de Glauceste sedimentam uma etapa da nossa evolução histórica. Como nos mostrou Candido, a melancolia que os impregna tem sentido histórico. No dizer de Silva (1873, p. 38): “Quem não verá nas palavras que precedem as poesias de Cláudio Manoel da Costa os desejos políticos que ele nutria quando de volta da Europa se deixara dominar de bárbara melancolia?” Assim, o radicalismo progressista da poética de Glauceste é o instrumento analítico de Candido (2007, p. 18) na *Formação*. Para ele, a nossa literatura começa a formar-se quando adquire “vocação histórica”, quando o problema da independência literária e o problema da independência política interligam-se.

A ideologia de que estamos tratando não aparece de maneira uniforme e totalmente coerente em todas as principais obras literárias estudadas por Candido. Porém, ela, de alguma forma — os julgamentos de Candido desse modo nos levam a entender —, encontra-se internalizada nos pontos altos da efabula o da Arcádia e do Romantismo. Exemplo disso   a tentativa de poesia épica plasmada em *O Uruguai*, de José Basílio da Gama. Tentativa porque, desde Sílvio Romero, a crítica não considera essa obra uma epopeia: “  erro considerá-la epopeia, não se devendo perder de vista que  , primeiramente, lírica; em seguida, heroica; finalmente, didática.” (CANDIDO, 2007, p. 131).

Embora, nesse poema, o lirismo sobrepuje o hero simo beligerante, nele não está ausente a historicidade que, em geral, marca o gênero  pico. “O assunto”, segundo Candido (2007, p. 131), “  a expedi o mista de portugueses e espanhóis contra as missões jesuíticas do Rio Grande, para executar as cláusulas do Tratado de Madrid, em 1756; a inten o ostensiva, fazer um panfleto antijesu tico para conciliar as graças de Pombal.” Ou seja, Basílio da Gama toma posi o favorável   expedi o luso-espanhola liderada por Gomes Freire de Andrade contra os projetos de evangeliza o dos  ndios (Missões Orientais), posto que a oposi o do Marqu s de Pombal às missões jesuíticas e aos autos da fé significava, para o poeta, um alinhamento ao progressismo iluminista, ainda que o primeiro ministro português combinasse de modo contraditório o reformismo decorrente das ideias ilustradas com a monarquia absolutista, prática conhecida como despotismo esclarecido.

Sob a égide do Conde de Bobadela e agraciado por Pombal com a outorga do not rio cargo de secretário do Reino, Termindo Sip lio aderiu naturalmente às forças imperialistas lusitanas, mas com propósito patriótico, visto que o pombalismo se lhe apresentava, a um só tempo, como fortalecimento do sistema colonial e como fermenta o das ideias de independência. Segundo Carneiro da Cunha (2003, p. 50 ss), o nacionalismo liberal que

norteava as intenções políticas do Conde de Oeiras previa o progresso nos moldes das *Lumières* e o bem-estar dos povos colonizados. Na prática, sob o comando desse estadista, recomendou-se a indiferenciação entre os tapes e os portugueses quanto a certos direitos civis, estimulou-se o casamento entre eles, proibiu-se a exportação de africanos, extinguiram-se práticas administrativas de tipo feudal como as capitânicas e, o mais importante, ordenou-se a prisão dos jesuítas, a quem eram imputados o enriquecimento indevido a expensas dos índios e privilégios imerecidos.

Assim, adequando-se ao ideal do pombalismo literário, Basílio da Gama (1769, n.p.) dedica, ao “Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor Conde de Oeiras”, os versos laureados que preambulam a primeira edição de *O Uruguai*:

Ergue de jaspe um globo alvo, e rotundo,
E em cima a estátua de um Herói perfeito;
Mas não lhe lavres nome em campo estreito,
Que o seu nome enche a terra, e o mar profundo.

Mostra no jaspe, Artífice facundo,
Em muda história tanto ilustre feito,
Paz, Justiça, Abundância, e firme peito,
Isto nos basta a nós, e ao nosso Mundo.

Em *O Uruguai*, o fundo ideológico — o antijesuitismo — é tão importante que o seu criador se viu impelido a explicar objetivamente o conteúdo do poema recorrendo a inúmeras notas de rodapé:

Não tenho notícia de outro poema que seja, como este, desenvolvido em dois planos complementares: o dos versos e o das notas, que nele são parte integrante da composição, podendo-se considerar mutiladas essencialmente as edições que as suprimem, como é a de Varnhagen. Voltaire tinha introduzido com a *Henriade* a moda dos poemas largamente anotados pelo próprio autor, como se vê também no *Caramuru* e sobretudo no *Vila Rica*. Mas no *Uruguai* as notas se tornam verdadeiro suplemento em prosa, correndo paralelo ao verso, chamando a si a tarefa proposta de combater o jesuíta e exaltar Pombal. (CANDIDO, 2007, p. 132).

Para Basílio da Gama (1769, p. 30-31), Gomes Freire de Andrade, o líder da tropa portuguesa enviado ao Sul por determinação do Tratado de Madri, representa o elemento civilizador e os roupetas, a autoridade que tende à opressão dos guaranis e o entrave indesejado à demarcação dos territórios coloniais. Devido a isso, o poeta neoclássico coloca na boca daquele general o seguinte discurso proferido ao cacique Cacambo:

[...] Ó alma grande,
 Digna de combater por melhor causa,
 Vê que te enganam: risca da memória
 Vãs, funestas imagens, que alimentam
 Envelhecidos mal fundados ódios.
 Por mim te fala o Rei: ouve-me, atende,
 E verás uma vez nua a verdade.
 Fez-vos livres o Céu; mas se o ser livres
 Era viver errantes, e dispersos,
 Sem companheiros, sem amigos, sempre
 Com as armas na mão em dura guerra,
 Ter por justiça a força, e pelos bosques
 Viver do acaso, eu julgo que inda fora
 Melhor a escravidão, que a liberdade.
 Mas nem a escravidão, nem a miséria
 Quer o benigno Rei que o fruto seja
 Da sua proteção. Esse absoluto
 Império ilimitado, que exercitam
 Em vós os Padres, como vós, vassalos,
 É império tirânico, que usurpam.
 Não são Senhores, nem vós sois Escravos.
 O Rei é vosso Pai: quer-vos felizes.

Apesar de condescendente politicamente com o poderio luso, Termino — mostra-nos Candido — transpôs aos versos de *O Uruguai* a insatisfação, à maneira de Cláudio, com o estado de incivilidade em que se encontrava a maior parte da população da Colônia e também com a falta de autodeterminação que assolava o indígena. Daí o empenho do poeta em desmoralizar os jesuítas, que lhe pareciam inteiramente em desacordo com a modernidade setecentista, com o secularismo, com os valores de liberdade pessoal, de tolerância religiosa, de progresso científico etc. Todavia, ele não sobrepôs em sua poesia, como Glauceste, o civilizado ao silvícola, posto que revelou indecisão entre as duas figuras, “como se o encantamento pelo pitoresco levasse o poeta a lamentar intimamente a ruptura do ritmo agreste pela civilidade imposta.” (CANDIDO, 2007, p. 131). Portanto, as loas entoadas a Pombal convivem com o sentimento nativista no poema de Basílio, de modo que a oposição típica da poesia neoclássica entre ilustração e rusticidade faça assomar a consciência de que o estatuto colonial sufocava o desenvolvimento de uma nação com valores singulares: “a nota principal do *Uruguai* parece o sentimento (bem setecentista) da irrupção do homem das cidades no equilíbrio de uma civilização natural, cujo filho surge como vítima de espoliação inevitável, pois ‘o sossego de Europa assim o pede.’” Em síntese, Candido (1975c, p. 107, grifos nossos) evidencia que a literatura colonial iluminou uma verdade aflitiva aos intelectuais afinados com as Luzes: o Brasil, para constituir-se de fato, para deixar de ser um negócio, uma empresa

mercantil cujo nome é a designação de uma mercadoria utilizada no tingimento de tecidos, deve superar o seu “estatuto colonial”, sua condição de apêndice do mercantilismo europeu:

As letras e ideias no Brasil colonial se ordenam, pois, com certa coerência, quando encaradas segundo as grandes diretrizes que as regeram. Em ambas coexistiram a pura pesquisa intelectual e artística, e *uma preocupação crescente pela superação do estatuto colonial*. Esse pendor, favorecido pela concepção ilustrada da inteligência a partir da segunda metade do século XVIII, permitiu a precipitação rápida da consciência nacional durante a fase joanina, fornecendo bases para o desenvolvimento mental da nação independente.

Veja-se que Candido concebe a produção literária colonial segundo a sua nota dominante, mais visível no período arcádico, que é o engajamento em favor do progresso, isto é, em favor da ruptura com a tradição colonial profundamente discordante dos princípios liberais. Mesmo o frei agostiniano José de Santa Rita Durão, escritor cuja posição ideológica não era propriamente anticolonial, homem de fé que bebeu a sua moral nas fontes da mais ortodoxa doutrina teológica, demonstrou, com a criação do poema épico *Caramuru*, o desejo de que a cultura brasileira se constituísse em seus próprios termos e fosse, por conseguinte, capaz de ser apreciada em sua particularidade.

Embora o *Caramuru* seja oposto ideologicamente ao *Uruguai*, visto que, em lugar da laicidade e do racionalismo deste, naquele sobrepuje a crença absoluta na redenção cristã, há nesse poema épico, conforme nos mostra Candido (1975b, p. 179), uma ambiguidade que o estrutura: “a colonização é uma iniciativa capital dos portugueses, — mas representa, ao mesmo tempo, a justificação do brasileiro, que começava a ter consciência da sua individualidade.” A exaltação do projeto colonizador empreendida por Durão tem sentido religioso e não visava a legitimar a continuidade do domínio político português: “Durão exaltava a obra colonizadora principalmente na medida em que era uma empresa religiosa, uma incorporação do gentio ao universo da fé católica.” (CANDIDO, 1975b, p. 176). Isso de modo algum o impediu de “discernir com nitidez que havia uma tradição histórica brasileira”, de justificar “a individualidade política do país”, isto é, de forjar “justificativas para a Independência.” Assim, o juízo candidiano retoma um ponto de vista que já estava em Sílvio Romero (1903, p. 195): “era preciso ir, desde logo, mostrando ao lusitano que ele não estava só nesta América, que as raças escravizadas haviam um dia de quebrar o jugo. Por isto o *Uruguai* e o *Caramuru* são como preparadores da nossa Independência.”

O *Caramuru* não poderia ter sido publicado se antes Sebastião da Rocha Pita, membro da Academia dos Esquecidos, não houvesse escrito a sua *História da América Portuguesa*. Foi

nessa obra historiográfica de estilo acentuadamente culteranista e gongórico que Durão encontrou as informações históricas de que precisava para compor os seus versos e criar o herói Diogo Álvares Correia. A dependência intertextual é tão grande que Candido (2007, p. 190) afirma a propósito do poeta mineiro: “O seu trabalho consistia principalmente em metrificar com mais ou menos habilidade as informações e sugestões colhidas nas fontes.” Foi graças a esse aspecto, todavia, que o integrante da Ordem dos Eremitas de Santo Agostinho pôde dar forma à nossa “mitologia nacional” — empresa adequada ao gênero épico, ideal sublimado por Camões, conforme nos explica Sérgio Buarque de Holanda (1991, p. 81).

Como é sabido, o poema trata do evento histórico e, ao mesmo tempo, legendário do descobrimento da Bahia pelo aventureiro português Diogo Álvares, que naufragou nas águas do recôncavo baiano e salvou-se penetrando o *locus amoenus* de natureza exuberante, pleno de delícias e perigos, em que habitavam os antropófagos tupinambás:

Era a hora, em que o sol na grã-carreira
Do tórrido Zênite vibra igualmente,
E que a sombra dos corpos companheira
Na terra extingue, com o raio ardente;
Quando ao partir a turba carniceira,
Se viu Diogo só na praia ingente,
Entre mil pensamentos, mil terrores,
Que a dor faz grandes, e o temor maiores. (DURÃO, 1781, p. 42).

Transformando a ilha da Maré numa espécie de paraíso peninsular, de modo a idealizar o exotismo da paisagem natural brasileira, Durão busca, metonimicamente e pela exaltação do colorido local, dar estatuto poético à sua terra natal, à maneira dos poetas europeus que cantavam os seus lugares de eleição e de devoção: “É de fato refrescante a experiência de vazar o exótico regional no sistema erudito da oitava heroica, fazendo ingressar na corrente da poesia europeia a realidade particular da terra nova, dando-lhe validade estética.” (CANDIDO, 2007, p. 190).

É interessante notar que Candido não cai na armadilha que mais facilmente invalida o trabalho do historiador — o anacronismo, pois ele consegue plasmar os elementos progressistas de obras literárias que, à primeira vista, poderiam sugerir conformidade com a manutenção do complexo colonial, tais como o apreço de Cláudio pela civilidade europeia, o pombalismo de Basílio e a idealização do colonizador forjada por Durão. Porém, o esforço de compreender certa realidade histórica segundo os padrões de comportamento que lhe são característicos permitiu ao crítico identificar o radicalismo da produção literária colonial. Não se trata de

posição ideológica onímoda e ubíqua, mas perfeitamente observável se se busca extrair do todo heterogêneo o traço dominante, isto é, o sentido histórico.

Candido notou que o Neoclassicismo não foi, entre nós, apenas uma espécie de revivescência da doutrina estética europeia, a adaptação da atividade literária às normas de uma escola, mas o instrumento privilegiado para a compreensão da historicidade do período colonial, dos problemas estruturais inerentes ao processo de formação da sociedade brasileira. Os escritores neoclássicos estiveram conscientes de seu papel político, isto é, de sua posição determinante num sistema colonial construído com propósito inteiramente mercantil, em que a constituição de uma cultura — entendida em acepção civilizacional e não antropológica — torna-se dependente de um projeto, da prática interessada de um grupo esclarecido, ao contrário do que ocorre em sociedades orgânicas das quais surgiram as nações centrais ou em sociedades que se formaram posteriormente à etapa da aglutinação das colônias de povoamento. Assim, com o surgimento da lira de Cláudio, iniciou-se o estádio de nossas letras voltado à percepção — só possível no universo das formas literárias, devido ao poder sintetizador do símbolo poético — do problema histórico decisivo no que concerne à nossa formação como nação: a organização social direcionada ao fortalecimento e à expansão da economia reinol. Na verdade, o correto é falar-se em deformação ou malformação, tendo em vista que uma empresa mercantil, por mais que impulse a incorporação de etnias e de padrões de comportamento díspares, não tem um objetivo civilizatório, muito menos preocupa-se com a produção filosófica, científica ou literária, atividade que se torna totalmente espúria quando a finalidade financeira das colônias malogra.

A melancolia da versificação arcádica — mostra-nos a *Formação* — não decorre da morbidez característica do brasileiro, da debilidade de sua psicologia resultante de fatores físicos tão adversos, mas do florescimento de uma sensibilidade que transcende a subjetividade do poeta, refletindo fraturas, desequilíbrios e anomias que são a condição material — estrutural — de uma sociedade fundada para não ser uma sociedade. Graças ao radicalismo progressista da literatura neoclássica, sedimentou-se em símbolo poético o sentido do movimento histórico — sentido negativo que aponta para as máculas deixadas pelo empreendimento expansionista português.

É claro que o radicalismo progressista esteve presente também na prática crítica de Candido, que, buscando dialeticamente iluminar os pontos de soldagem entre a expressão literária e o movimento histórico, superando a dicotomia entre a análise da forma e a análise do conteúdo, descobriu na literatura setecentista o mesmo pendor que orienta o seu comportamento político, isto é, a ideologia combativa de nossa herança colonial. É por isso que a *Formação*

integra o campo discursivo progressista do ensaísmo de interpretação do Brasil, constituindo o elemento analítico que completa o conjunto formado por *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque, *Formação do Brasil contemporâneo*, de Caio Prado Jr., e *Formação econômica do Brasil*, de Celso Furtado. A natureza ideológica congênere dessas obras foi sumariamente indicada por Schwarz (1999b, p. 54).

Para Sérgio Buarque de Holanda (1976), as causas da formação defeituosa da sociedade brasileira remontam à constituição da cultura ibérica e lusitana, nódoa a ser apagada, óbice que impede o florescimento de um modo de ser próprio, o americanismo. Sendo elemento predominante naquela formação, força que reprime o abrolhar da vida interior do americano, o iberismo infiltrou-se em nossas instituições políticas, substituindo a impessoalidade e a administração racional por relações pessoais (cordiais) e pelo despotismo, cujos complementos não podem ser outros senão o servilismo e a indiferenciação entre o público e o privado. Contra esse aparelhamento do Estado, pouco pode agir a alternância do poder, visto que ela significa apenas uma prática exterior e ritualística quando não acompanhada de mudanças verdadeiramente estruturais na vida social. Além disso, querer-se que essas mudanças sejam realizadas burocrática e legislativamente, segundo doutrinas e sistemas jurídicos e filosóficos, não passa de uma ilusão daqueles que acreditam poder civilizar hábitos e costumes por meio de regulamentos que não refletem as relações sociais, delas não provêm. A disciplina e a civilidade podem existir até mesmo em sociedades sem constituição; a letra morta da lei não é garantia dessas qualidades.

A superação do estatuto colonial, para Sérgio, depende da liquidação das raízes personalistas e aristocráticas de nossa sociabilidade, de uma revolução que nelas ponha termo — não revolução súbita e convulsiva, mas extirpação lenta e progressiva de nossas formas arcaizantes de organização social, da distância dramática que separa as classes superiores e oligárquicas da classe dos operários. Com a adoção de princípios democráticos e liberais, poder-se-ia reverter a experiência formativa colonial assentada em valores cordiais; o homem cordial, no exercício da administração pública, estabelece relações egoístas baseadas em afeto e preferências, o contrário da impessoalidade advogada pelo liberalismo, cujos fundamentos jurídicos preveem a distribuição das oportunidades e da benevolência ao maior número possível de indivíduos, independentemente do círculo de relações afetivas em que eles estejam inseridos. Por mais que os preceitos liberais nos soe afetação, Sérgio acredita que não será por via de outra doutrina que lograremos uma saída política para o Brasil.

Com uma visão dialética do todo pela iluminação das partes, Caio Prado Jr. (1999) distingue o sentido de nossa evolução histórica, sentido esse que não pôde ser apreendido senão

pela interpretação de nossas origens, isto é, de nosso passado colonial. O método marxista permitiu-lhe constatar que a formação das colônias sul-americanas mais não foi que um dispositivo de que se valeu o empreendimento comercial europeu. Ao contrário das colônias de povoamento que se instalaram na América do Norte com vistas a criar uma sociedade, as colônias portuguesas tinham exclusivamente a incumbência de explorar, até o esgotamento, as riquezas naturais. O Brasil, em sua origem, não era uma sociedade, mas uma empresa comercial, cuja única finalidade era o fornecimento de açúcar, tabaco, ouro, diamantes, algodão, café, entre outros gêneros. Foi para levar a cabo essa aventura econômica que o colonizador português forçou a coadunação de sua etnia com a do africano e a do indígena. Não havendo população suficiente no Reino para a imigração, também devido à indisposição — até mesmo aversão — das gentes ibéricas para o trabalho, foram o índio, inicialmente, e, depois, o negro a força de trabalho compulsória. Das relações sociais formadas pela subordinação dos escravos e semiescravos ao senhor não resultará nenhum tecido social orgânico; contrapondo-se, quanto a esse aspecto, a Gilberto Freyre, Caio Prado está convicto de que as relações de produção constituíram a nossa estrutural e persistente inorganicidade social.

Motivadas pelo fator econômico e sexual, as relações entre portugueses, indígenas e africanos foram relações materiais tão elementares e simples, desprovidas de qualquer finalidade moral, que Caio propõe que a Colônia só possuía estrutura, não se podendo praticamente falar na existência de uma superestrutura. A escravidão esterilizou o negro, impedindo-o de manifestar seus valores, e a obra de colonização atuou no sentido de aculturar as populações autóctones. Como resultado, houve a dispersão, a desagregação, em lugar de vínculos morais sólidos. Para tornar o quadro ainda mais grave, o fim da empresa comercial não se concretizou plenamente: poucos foram os senhores de engenho e lavradores que enriqueceram; a maioria da população colonial vivia na penúria, sobretudo os escravos; o clima geral era de instabilidade e insegurança econômicas. Ao analisar a realidade de miséria e ausência de nexos morais proveniente da atividade mercantil, do aventureiro imperialismo lusitano, Caio constata obstáculos à formação da célula da sociedade: a família. Não se formaram núcleos coesos de transmissão de valores, não se constituíram ambientes morais; estabeleceram-se antes nas casas-grandes o sexualismo, a promiscuidade, a indisciplina, o vício e toda sorte de desregramento.

Na obra de Celso Furtado (2001), o argumento progressista ganha novamente escoamento, integrando certo campo do ensaísmo de interpretação do Brasil que se opõe ao conservadorismo de Oliveira Viana e Gilberto Freyre. O sistema colonial, também para ele, é o nascedouro de nossa infirmitade, posto que foi construído com finalidade inteiramente

econômica, para engendrar maior robustez no fluxo de bens do mercado reprodutivo europeu. Por dominarem as técnicas de comercialização de escravos — domínio próprio de povos ociosos que viviam entre os Pirineus e Gibraltar —, puderam os portugueses implantar nos trópicos do século XVI, em vez de colônias de povoamento, uma extensa empresa agrícola que não tardará a fracassar, sobretudo quando se desorganiza o mercado do açúcar. Corroborando a sua incapacidade de manter-se como metrópole colonial, Portugal, por meio de acordos firmados em meados do século XVII, aliena parte de sua soberania à Inglaterra, da qual passa a depender politicamente. Além da nossa condição de ajustamento forçado de grupos étnicos distintos com finalidade empresarial, ajustamento a que não podemos chamar sociedade ou nação, a evolução de nossa situação histórica desfavorável em face do concerto do mercantilismo internacional será caracterizada, no século XVIII, pela atividade — dirigida pelos ingleses — de extração e exportação de pedras preciosas. Foi assim que a Inglaterra enriqueceu o seu sistema bancário e tornou-se a potência econômica da Europa. E Pombal nada podia fazer senão assistir ao emprego do capital obtido com a produção aurífera na realização da Revolução Industrial.

É com um realismo político surpreendente que Furtado nos faz perceber o sentido histórico de nossa (de)formação pelo sistema colonial: foi graças ao empobrecimento da metrópole portuguesa e ao declínio da produção açucareira nas colônias americanas que a Inglaterra tomou a dianteira do poderio político-econômico e deu início à superação do capitalismo mercantil. Ou seja, o Brasil-Colônia era tão somente um negócio. Quando a exploração mineradora se esgotou e as colônias americanas tornaram-se um fardo insuportável a Portugal, a Independência apareceu como solução no horizonte possível. Para Furtado, mesmo depois de nos termos tornado independentes, é a situação de dependência econômica que nos caracteriza. Enquanto o destino econômico de nossa nação depender de forças exógenas, a estrutura colonial de nossa sociedade não sofrerá mudanças substanciais.

O campo da discursividade de que estamos tratando, cuja ideologia designamos anteriormente como radicalismo progressista, constituiu-se entre o segundo e o terceiro quartéis do século XX e cristalizou certo sentido macrossociológico da nossa formação. Esse sentido — entenda-se o termo na acepção tanto de direção como de síntese interpretativa — é o da permanência de dados estruturais engendrados pelo sistema colonial, empresa criada adrede para propiciar a aventura econômica do governo português à época do expansionismo ultramarino. Sérgio e Caio Prado tratam a questão, sobretudo, do ponto de vista da cultura e das instituições; Furtado, sob a perspectiva econômica. Candido, por sua vez, aborda o problema da formação pelo viés da literatura, de modo a verificar nela o significado — inerente aos

meandros das composições — da evolução do Espírito, procedimento dialético executado por um crítico consciente de que se pode compreender a essência da totalidade pela análise da particularidade (categoria hegeliana a que se referia o jovem Lukács para caracterizar o fenômeno literário).

A crítica do Neoclassicismo, na *Formação*, é norteada por valores, como bem observou Luiz Costa Lima (1992, p. 157). Ela não é neutra — ideal romântico que Taine abandonou tardiamente. É escrita por um crítico que não acredita na neutralidade axiológica no âmbito das humanidades. Certamente, o anticolonialismo de Candido pesou em sua prática judicativa, porém — é importante dizê-lo — esse engajamento somente veio à tona porque o *Leitmotiv* da produção literária árcade foi o desejo de ruptura com o sistema colonial; se não ruptura radical, pelo menos reforma dos seus fundamentos político-sociais mais atrasados, mais em desacordo com o pensamento ilustrado do século XVIII. Isso significa que Candido não deformou o sentido das obras neoclássicas pela sua visão política, todavia, ao procurar o significado objetivo delas — o nexos dialético entre a particularidade do objeto estético e a totalidade histórica —, descobriu os aspectos decisivos de um movimento intelectual interessado, empenhado em construir a cultura e a civilização num ambiente em que essas instâncias eram sobrepujadas pelo fator econômico.

O sentimento de que somos desterrados em nossa própria terra devido ao desencontro de instituições importadas (Sérgio), a inorganicidade social resultante da amalgamação — forçada por motivos financeiros — de etnias e padrões culturais (Caio Prado), a constatação de que nossas condições materiais de existência dependem exclusivamente das decisões da economia política nos países centrais (Furtado), eis o diagnóstico de nossa formação anômala que esteve presente nos versos dos poetas inconfidentes (sobretudo em Cláudio). Esses poetas, pelo procedimento subjetivo de desbastamento da massa compacta dos eventos históricos em busca da essência, da substância que dá o tom de uma época e encerra a sua historicidade, sintetizaram, com a precisão que somente a arte literária pode alcançar, as linhas evolutivas da história da aventura imperialista portuguesa nos trópicos.

Contudo, a perspectiva adotada por Candido não é negativa como a apresentada pelos integrantes do campo progressista do ensaísmo voltado à interpretação da formação do Brasil. Não caberia, portanto, no caso dele, falar em deformação. Enquanto o discurso desses autores — apesar de suas diferenças — aponta contradições a serem superadas na vida prática, perfazendo uma exposição crítica que titubeia entre polos antagônicos — o sentimento da dialética de que fala Paulo Arantes —, o discurso de Candido apresenta uma formação que, paulatinamente, foi sintetizando as contradições, foi adquirindo consciência da sua evolução.

Em lugar da quase ausência de superestrutura identificada por Caio Prado, Candido nos mostra a constituição de uma superestrutura — um processo criativo de ajustamento funcional de componentes locais (nativismo e indigenismo sobretudo) e estrangeiras. Mais do que isso: ele evidencia a formação de uma *intelligentsia* na provinciana Vila Rica, cuja atividade artística sedimentou a efervescência ideológica que culminou no esgarçamento do complexo colonial, isto é, em rupturas históricas (Inconfidência e Independência) que contribuíram para a transformação de uma empresa comercial numa nação.

2. O CONCEITO DE CRÍTICA EM “DIALÉTICA DA MALANDRAGEM”

Não ignoro que o exemplo da obra e do ensino de Antonio Candido foi talvez o principal antídoto contra a estruturalice (e agora, as pós-estruturalices) nos nossos estudos de letras. Graças, em grande parte, ao seu influxo, a nova crítica brasileira esteve longe de sucumbir totalmente à hipnose formalista. (MERQUIOR, 1970, p. 122).

2.1 O princípio da generalidade nas *Memórias de um sargento de milícias*

Antonio Candido publicou o ensaio “Dialética da malandragem: caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*” em 1970, na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* da USP. Foi com esse trabalho que ele deu início a uma nova fase de sua produção intelectual no campo da crítica literária, renovando, ao mesmo tempo, o conjunto das leituras acumuladas acerca do romance de Manuel Antônio de Almeida e os parâmetros interpretativos em voga no Brasil. Na verdade, Candido colocou em prática ideias suas que estavam em fermentação desde o começo do decênio de 1960 e que apareceram delineadas na exposição que fez no II Congresso de Crítica e História Literária (havido em julho de 1961 na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis) e no estudo publicado, em 1965, no livro *Literatura e sociedade*, intitulado “Crítica e sociologia: tentativa de esclarecimento” (CANDIDO, 1975a, p. 3).

O raciocínio dialético sempre esteve no horizonte teórico de Candido, porém, antes da década de 1970, o autor não havia escrito crítica norteada pela dialética de tipo marxista. Quer dizer, uma espécie de ingrediente hegeliano — ainda não sintonizado com o marxismo — dava o tom de seus trabalhos interpretativos, algo que também ocorreu no pensamento de críticos como Croce e Carpeaux. Em *Ficção e confissão*, Candido (1956, p. 82) vê a obra de Graciliano Ramos como síntese entre “a expressão pessoal e a fictícia”; na *Formação da literatura brasileira* de 1959, “procura estudar a formação da literatura brasileira como síntese de tendências universalistas e particularistas” (CANDIDO, 2007a, p. 25); no ensaio “Entre campo e cidade”, inserido no livro *Tese e antítese* de 1964, enfoca, nos romances de Eça de Queirós, “a presença de elementos contraditórios, que a intuição formal e a concepção do mundo unificam na síntese superior da obra.” (CANDIDO, 1971, p. 56).

Como se pode observar, a busca da síntese dialética operada pela literatura é uma constante nas leituras candidianas. Há quem nelas veja uma tentativa de racionalização dialética da experiência intelectual brasileira no âmbito literário que mais resvalou no esquema explicativo dual do que fez jus ao rigoroso método hegeliano, isto é, passou da dualidade à síntese; esse é o argumento de Paulo Arantes (1992, p. 11), segundo o qual haveria nos textos

de Candido “o recenseamento de pares antagônicos, oposições binárias”. De qualquer forma, o que interessa no domínio da análise é menos a fidelidade a uma determinada corrente teórica do que o acerto do juízo, isto é, a coerência do processo interpretativo.

Segundo Roberto Schwarz (1987d, p. 129), “só em 1970 [...] é que seria publicado no Brasil o primeiro estudo literário propriamente dialético.” Não vamos colocar em questão o pioneirismo ou não de Candido; o que vale dizer é que Candido esteve às voltas com a dialética antes dessa data. A diferença é que a interpretação do *Sargento de milícias* embasa-se, sobretudo, na dialética marxista, isto é, no método inspirado na teoria de Marx sobre a relação entre infraestrutura e superestrutura. No entanto, Candido é discreto quanto à apropriação de conceitos sociológicos, preferindo à aplicação de esquemas e conceitos usuais uma maneira pessoal de construção argumentativa, de modo a não fechar os olhos aos limites epistemológicos das doutrinas: “Sem alarde de método ou de terminologia, passando ao largo do estruturalismo, e guardando também distância em relação à conceituação do marxismo (o qual entretanto era a sua inspiração essencial), saía a ‘Dialética da malandragem’.” (SCHWARZ, 1987d, p. 129).

À guisa de introdução ao ensaio em pauta, Candido (2015b, p. 18) retoma a crítica mais preeminente acerca do romance de Manuel Antônio e, assim, distingue três pontos de vista: 1) José Veríssimo considera as *Memórias* obra antecipadora do Realismo no Brasil, devido à forte presença nelas de descrição de costumes fluminenses; 2) Mário de Andrade e Josué Montello identificam-nas com a tradição do romance picaresco, que nasce com Apuleio e Petronio; 3) Darcy Damasceno, rejeitando a opinião dos dois primeiros, “prefere o designativo de romance de costumes.”

Apesar de concordar “com estas opiniões oportunas e penetrantes”, Candido (2015b, p. 18) demonstra que, na verdade, o *Sargento de milícias* não é um romance realista *avant la lettre*, tampouco filiado à tradição picaresca. Quanto à caracterização do estilo de época, o crítico corrobora a solução encontrada por Mário de Andrade (1955, p. 19), segundo o qual o livro não é realista nem naturalista: “nada existe [...] do Realismo e Naturalismo de escola, tais como eles se apresentam no século dezenove. Estes mantinham um caráter moral irreduzível, eram sérios [...] e acreditavam em sua finalidade social, acreditavam na verdade da ficção.” Afirma Candido (2015b, p. 23) que “Mário de Andrade estava certo ao dizer que nas *Memórias* não há realismo em sentido moderno; o que nelas se acha é algo mais vasto e intemporal, próprio da comicidade popularesca.” O gênero romanesco moderno é justamente o contraponto da narrativa cômica de cunho popular, porque se vale, como salienta Franco Moretti (2009, p. 828), do tom de

seriedade e da descrição do cotidiano burguês para opor-se frontalmente ao imaginário carnavalesco das classes baixas.

No que diz respeito ao pertencimento das *Memórias* à linhagem do romance picaresco, Candido (2015b, p. 19-21, grifo do autor) apresenta alguns argumentos para invalidar essa posição: 1) geralmente, o pícaro é um narrador em primeira pessoa que apresenta os fatos e a sua trajetória aventureira segundo uma perspectiva restrita, algo bastante diverso do que ocorre na obra de Manuel Antônio, uma vez que ela é narrada em terceira pessoa para evidenciar “uma visão dinâmica da matéria narrada”, lançando luz sobre o modo de ser de várias personagens (Leonardo-Pataca, Leonardo, o compadre, a comadre, o major Vidigal, a cigana, entre outros); 2) o pícaro corrompe-se moralmente — adota o comportamento vil — porque a crueldade das circunstâncias de que ele fatalmente é vítima o impele a defender-se de modo iníquo, algo que não ocorre com Leonardo, que, “bem abrigado pelo Padrinho, nasce malandro feito, como se se tratasse de uma qualidade essencial”; 3) o herói picaresco ocupa a posição de servo, tem de sujeitar-se a qualquer cargo que lhe oferecem, independentemente da humilhação nele engastada, para garantir a subsistência; Leonardo, ao contrário, “fica tão longe da condição servil, que o Padrinho se ofende quando a Madrinha sugere que lhe mande ensinar um ofício manual”; 4) por fim, uma diferença fundamental encontra-se no fato de a personagem central do romance de Manuel Antônio “não agradar os *superiores*”, “a meta suprema do malandro espanhol.”

Candido (2015b, p. 20-21) também menciona as afinidades de Leonardo com o pícaro da novelística espanhola, mas elas são insuficientes para dizer que se trata desse tipo de protagonista. No lugar da figura picaresca, o crítico acredita ser mais adequado colocar a do *trickster*, personagem folclórica que, astuciosamente, trapaceia apenas por trapacear, sem ser motivado por um objetivo concreto. Na verdade, o enquadramento da personagem central das *Memórias* à categoria do *trickster* permitiu a Candido (2015b, p. 22-23) descortinar os laços que a atam a um tipo sociológico brasileiro bastante presente na música — Mário de Andrade (1955, p. 10-12) demonstrou a fidedignidade das referências musicais do *Sargento de milícias* — e na produção cultural populares que remontam ao período da Colônia: o malandro.

Segundo Schwarz (1987d, p. 131, grifos do autor), o delineamento do perfil do malandro executado por Candido evidenciou aspectos históricos do livro que permanecem ocultos na crítica voltada às influências estrangeiras, tais como: o “clima cômico datado — a produção satírica do período regencial” — e “*uma intuição profunda do movimento da sociedade brasileira*”. O romance de Manuel Antônio, reagindo contra os excessos do Romantismo ao fornecer um retrato mais sociológico do que sentimental, é quase todo ele representação do

“movimento da sociedade brasileira”. Esse ponto de vista é lugar-comum na fortuna crítica das *Memórias*, que, pouco tempo depois da publicação do livro, identificou, como fio condutor da narrativa, a descrição das relações sociais. A diferença fundamental de Candido em relação aos críticos precedentes é que ele, a partir de uma chave interpretativa alinhada ao estruturalismo marxista de Lukács e Goldmann, aprofunda a análise da mimese literária do movimento social que caracteriza os primórdios século XIX brasileiro.

O alicerce para uma crítica moderna e renovadora do valor do *Sargento de milícias* já estava formado no início da primeira metade do século XX. Registrem-se alguns julgamentos que consolidaram a fisionomia social do romance: 1) segundo Bethencourt da Silva (1876, p. XXIV), as *Memórias* desenham “com exata semelhança os usos e gostos, as virtudes e vícios de uma época, o caráter moral dos seus homens mais salientes”; trata-se da “análise de certos elementos simbólicos de uma era que inteira se esvairia como fumo, se não fosse a mágica percepção, a força e o valor do gênio do poeta”; 2) para Sílvio Romero e João Ribeiro (1906, p. 285), “o autor tinha em alta dose o talento de observar os costumes do povo” e a essa observação deve-se somar o fato de que “o fundo semi-histórico do romance [...] foi-lhe fornecido por um velho empregado do *Correio Mercantil*” (daí a relativa fidelidade do panorama epocal); 3) José Veríssimo (1900, p. III) afirmou que Manuel Antônio teve “em vista um fim: o pintar a vida e a sociedade brasileira em uma determinada época”; o escritor, “antes de ninguém, pratica no romance brasileiro e pode afirmar-se que a pratica com suficiente engenho, mais que a pintura ou notação superficial, a observação a que já é lícito chamar de psicológica do indivíduo e do meio” (VERÍSSIMO, 1963, p. 207); 4) assinala Ronald de Carvalho (1958, p. 256) que “quem quiser conhecer [...] os costumes das nossas classes médias no alvorecer do século findo, folheando as páginas vivas e singelas de Manuel Antônio de Almeida encontrará copiosa matéria de flagrantes cenas”; 5) um dos mais argutos estudos foi feito por Mário de Andrade (1955, p. 13), que evidenciou a “documentação de costumes nacionais” empreendida pelas *Memórias* — esse “tesouro muito rico de coisas e costumes das vésperas da Independência” escrito por alguém que “tinha em grau elevadíssimo a bossa de folclorista e estava consciente disso, pois confessa francamente no livro trazer entre as suas intenções a de fixar costumes.”

A tal confissão de que fala Mário de Andrade, realizada pelo narrador, é a seguinte:

Era má sina do major ter sempre de andar desmanchando prazeres alheios; e infelicidade para nós que escrevemos estas linhas estar caindo na monotonia de repetir quase sempre as mesmas cenas com ligeiras variantes: *a fidelidade porém com que acompanhamos a época, da qual pretendemos esboçar uma*

parte dos costumes, a isso nos obriga. (ALMEIDA, 1978, p. 186, grifos nossos).

Como se pode notar, há um substrato histórico-sociológico mimetizado no romance que favorece a crítica também nessa direção. E isso está relacionado ao fato de haver no *Sargento de milícias* personagens de pouca densidade psicológica, representativas de classes sociais, ocupações ou profissões (em teoria literária, comumente designadas como personagens-tipo). O caráter genérico dessas personagens patenteia-se também pela escolha do autor de prescindir dos nomes próprios: “o anonimato de vários personagens, importantes e secundários, designados pela profissão ou a posição no grupo, [...] os dissolve em categorias sociais típicas.” (CANDIDO, 2015b, p. 24).

Por se tratar de texto literário e não de documento histórico, o livro de Manuel Antônio foi esquadrihado por Candido por intermédio de um método de crítica literária capaz de explicar as conexões entre a realidade e a ficção — e o entendimento dessa operação metodológica nos interessa como contribuição ao refinamento dos instrumentos de análise e ao avanço da teoria literária.

Em “Dialética da malandragem”, Candido (2015b, p. 25) chama de “estilização” o processo de transformação dos dados empíricos em arte literária: “podemos admitir que o primeiro nível de estilização consistiu, da parte do romancista, em extrair dos fatos e das pessoas um certo elemento de generalidade”. Tem-se aí uma solução crítica que se propõe a não incorrer no equívoco de ver o conteúdo do texto como fotografia exata do tempo histórico. Há liberdade de manejo dos elementos sociológicos extraídos das situações objetivas da qual o escritor, se quer produzir literatura, não pode se desvencilhar. A representação das componentes do quadro histórico é executada no ato de escrever e inevitavelmente perpassa os meandros da experiência subjetiva do fazer literário. Portanto, tanto ao construir literariamente a cigana, a vizinha, o *toma-largura*, o mestre de reza, entre outras personagens, como ao arquitetar as cenas e acontecimentos (as procissões, o ritual de nigromancia, o fado, a festa do Espírito Santo, as aplicações despóticas da lei, as relações de apadrinhamento e favor), Manuel Antônio valeu-se de sua capacidade de generalização: “a operação inicial do ficcionista teria consistido em reduzir os fatos e os indivíduos a *situações e tipos gerais*.” (CANDIDO, 2015b, p. 25, grifos nossos).

Encontrar-se o padrão de certos grupos humanos e dos fatos que se sucedem na vida social é método primordialmente sociológico e, como tal, defronta-se com limites epistêmicos. Nas formulações metodológicas de Weber (2001, p. 140), encontramos o instrumento de

investigação sociológica denominado “tipo ideal”, que é um conceito abstrato e genérico utilizado na caracterização de indivíduos históricos (ou a quaisquer elementos a eles relacionados) pelos quais o sociólogo tenha interesse do ponto de vista científico. Trata-se do procedimento de tipificação — poder-se-ia utilizar o termo generalização — que reduz a complexidade dos dados objetivos da realidade histórica a uma classificação abstrata. Noutras palavras: empreende-se a construção intelectual de um tipo puro — inexistente empiricamente — a fim de que se logre um dispositivo analítico baseado em traços de regularidade e permanência, isto é, em normatividades. Para Weber (2001, p. 147, grifo nosso), os “tipos ideais” “são construções [...] cuja relação com a realidade empírica do imediatamente dado é, em cada caso particular, *problemática*.”

Também é problemática a crítica literária que toma a generalidade das relações sociais engendrada pelo processo de estilização com a finalidade de realizar uma interpretação que almeje iluminar o elemento histórico — externo, portanto — transmutado em elemento interno. Isso porque a visão histórica gerada por esse tipo de análise baseada em generalizações e tipologias é incapaz — por ser uma abstração do raciocínio — de alcançar a objetividade dos fatos históricos. Afirma Alfredo Bosi (2006, p. 309) que a “relativa carência de conteúdo concreto, que Weber, insuspeitamente, adverte como inadequada à compreensão da realidade histórica, faz-se ainda mais arriscada quando os esquemas tipológicos são aplicados diretamente a personagens de ficção.”

Candido, ao longo do ensaio “Dialética da malandragem”, rechaça o método dos críticos naturalistas que procuram ver a literatura como duplicação da realidade. Ele tenta de toda maneira livrar-se da assim chamada crítica paralelística — aquela que desmancha as fronteiras entre o real e a ficção — e, ao mesmo tempo, não abandona a análise sociológica. Para desviar-se do sociologismo sem deixar de levar em consideração os fatores sociais implicados na obra, Candido acredita que é possível intuir, na interpretação, a essência do momento histórico por meio do descortínio das *generalidades* captadas pelo olhar sociológico de Manuel Antônio e não por intermédio do levantamento dos dados contedudísticos espalhados na superfície do texto.

Esse pressuposto metodológico confirma-se com a seguinte citação: “não é a representação dos dados concretos particulares que produz na ficção o senso da realidade; mas sim a sugestão de uma certa *generalidade*, que olha para os dois lados e dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos dados particulares do mundo fictício.” (CANDIDO, 2015b, p. 39, grifo nosso). Veja-se que, para Candido, pode-se obter, simultaneamente, conhecimento sobre os fatos históricos e sobre os fatos ficcionais a partir da *generalidade* formulada por Manuel Antônio na escrita literária. O autor do *Sargento de milícias* teria feito

uso do método sociológico para construir personagens e situações narradas, haja vista que a origem delas seria a reunião de regularidades da dinâmica das relações sociais — por ele observadas — havidas no período que precedeu a Independência. Candido (2015b, p. 31, grifos nossos) menciona que o criador das *Memórias* teve “a capacidade de intuir [...] certos princípios constitutivos da sociedade —, *elemento oculto que age como totalizador dos aspectos parciais.*” Tanto o efeito de realidade granjeado pela narrativa quanto os conhecimentos objetivos que dela podem ser obtidos provêm dessa intuição do elemento generalizador, “totalizador”, que transcende a complexidade dos eventos particulares.

No plano epistemológico da crítica literária, esse instrumento sociológico de generalização é visto por Candido como “formalização” ou “redução estrutural”. Além da capacidade de extrair o geral do particular, Manuel Antônio teve habilidade para transformar as intuições sociais genéricas em forma literária. Nos dois procedimentos, não está descartada, em hipótese alguma, a subjetividade do autor (que é sempre uma componente de relativização do grau de objetividade do texto literário). Não se trata de mecanicamente explicar, como fazem os marxistas vulgares, a obra como resultado dos fatores econômicos, que seriam as causas determinantes do objeto estético. Os “dados externos”, para Candido (2015b, p. 28), são reduzidos — e essa redução nada é senão a generalização de que estamos falando — em estrutura literária: “Na verdade, o que interessa à análise literária é saber [...] qual a função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra, isto é, um fenômeno que se poderia chamar de formalização ou redução estrutural dos dados externos.” Tal mecanismo analítico é a alternativa encontrada por Candido para superar o arbítrio do sociologismo — esse método que, como demonstram inúmeros formalistas, despreza a literariedade.

Podemos encontrar, em vários pontos de “Dialética da malandragem”, formulações de Candido (2015b, p. 27) que prometem afugentar o espectro do sociologismo, tais como esta:

Dizer que o livro de Manuel Antônio de Almeida é eminentemente documentário, sendo reprodução fiel da sociedade em que a ação se desenvolve, talvez seja formular uma [...] petição de princípio —, pois restaria provar, primeiro, que reflete o Rio joanino; segundo, que a este reflexo deve o livro a sua característica e o seu valor.

Observe-se outro exemplo:

O romance de tipo realista, arcaico ou moderno, comunica sempre uma certa visão da sociedade, cujo aspecto e significado procura traduzir em termos de

arte. É mais duvidoso que dê uma visão informativa, pois geralmente só podemos avaliar a fidelidade da representação através de comparações com os dados que tomamos a documentos de outro tipo.

Tem razão José Guilherme Merquior (1970, p. 121) ao afirmar, em relação aos pressupostos teóricos da crítica candidiana, o seguinte: “supressão do sociologismo, sim; abandono da abordagem sociológica, nunca.” De fato, não podemos negar o incessante empenho de Candido no sentido de reagir tanto contra as excrecências do sociologismo quanto contra a anulação do influxo contextual do texto literário induzida pelo formalismo.

Em diversos excertos do ensaio sobre as *Memórias*, entra em cena, para usar a expressão de Merquior (1970, p. 124), o “crítico *doublé* de sociólogo”. As referências externas que, para Candido, foram formalizadas — tornando-se, pois, elementos internos — são compreendidas, portanto, como constituintes das estruturas literária e histórica. Desse modo, o crítico vê-se autorizado a apreender, concomitantemente, elementos da sociedade carioca do limiar do Oitocentos e da composição da obra. Esboçado o estratagema da redução estrutural, sem que haja maior preocupação em deslindá-lo, Candido, consciente de haver expurgado o sociologismo, executa as seguintes notações: 1) “o livro de Manuel Antônio sugere a presença viva de uma sociedade que nos parece bastante coerente e *existente*, e que ligamos à do Rio de Janeiro do começo do século XIX [...]” (CANDIDO, 2015b, p. 27, grifo nosso); 2) “quando o autor [...] organiza de modo integrado” “os fatos narrados, envolvendo os personagens”, “os usos e costumes descritos” e “as observações judicativas do narrador e de certos personagens”, “nós podemos *sentir a realidade*” (CANDIDO, 2015b, p. 29, grifos nossos); 3) “Manuel Antônio, apesar da sua singeleza, tem [...] a capacidade de intuir [...] certos *princípios constitutivos da sociedade*” (CANDIDO, 2015b, p. 31, grifos nossos); 4) a “dialética da ordem e da desordem [...] manifesta *concretamente* as relações humanas no plano do livro [...]” (CANDIDO, 2015b, p. 31, grifo nosso); 5) “a construção, na sociedade descrita pelo livro, de uma ordem comunicando-se com uma desordem que a cerca de todos os lados” tem “*correspondência profunda, muito mais que documentária*, a certos aspectos assumidos pela relação entre a ordem e a desordem na sociedade brasileira da primeira metade do século XIX [...]” (CANDIDO, 2015b, p. 32, grifos nossos); 6) “o autor teve maestria suficiente para organizar um certo número de personagens segundo *intuições adequadas da realidade social* [...]” (CANDIDO, 2015b, p. 32, grifos nossos); 7) o “jogo dialético da ordem e da desordem” funciona “como correlativo do que se manifestava na *sociedade daquele tempo*” (CANDIDO, 2015b, p. 38, grifos nossos); 8) “romance profundamente social, [...] não por ser documentário, mas por ser construído segundo o *ritmo geral da sociedade* [...]” (CANDIDO, 2015b, p. 39,

grifos nossos); 9) a “dialética da ordem e da desordem [...] é um princípio válido de generalização, [...] sendo ao mesmo tempo *real* e fictício [...]” (CANDIDO, 2015b, p. 39, grifo nosso).

Toda a análise histórico-sociológica (e, simultaneamente, formal, segundo o método tracejado por Candido) incorreria no sociologismo, não fosse a presença do acima referido princípio de generalização capaz de assimilar de modo objetivo, por assim dizer, o esqueleto de sustentação da obra e do momento histórico. Entretanto, de acordo com as reflexões epistemológicas de Weber (2001, p. 130, grifos nossos), a construção de generalidades como método histórico é incapaz de lograr a objetividade do conhecimento:

Para o conhecimento das condições concretas dos fenômenos históricos, *as leis mais gerais são frequentemente as menos valiosas, por serem as mais vazias de conteúdo*. Isto porque, quanto mais vasto é o campo abrangido pela validade de um conceito genérico — isto é, quanto maior a sua extensão — tanto mais nos afasta da riqueza da realidade, posto que, para poder abranger o que existe de comum no maior número possível de fenômenos, forçosamente deve ser o mais abstrato e pobre de conteúdo. *No campo das ciências da cultura, o conhecimento do geral nunca tem valor por si próprio.*

Se a generalização é problemática como ferramenta de investigação histórica, imagine-se o impasse metodológico da abordagem que considera objetivos os dados históricos genéricos que passaram pelo filtro da ficção, isto é, que foram reduzidos estruturalmente. Para Weber (2001, p. 122), equivoca-se quem acredita

[...] poder fornecer ao conhecimento cultural algo de especificamente diferente e mais importante do que a simples ampliação da possibilidade de uma segura imputação dos acontecimentos culturais concretos e individuais da realidade histórica a certas causas concretas e historicamente dadas, mediante a obtenção de um material de observação exato, com perspectivas específicas.

Por conseguinte, no âmbito das ciências humanas, o princípio da generalidade aplicado à conjuntura histórica e, posteriormente, transfigurado em arte literária é uma fonte duvidosa de conhecimento objetivo de uma determinada época. Assinala René Wellek ([19--]a, p. 225-226) que, no fim do século XIX, vários filósofos apontaram os problemas concernentes à utilização de métodos das ciências naturais e mesmo da sociologia em sua fase incipiente para a interpretação dos fatos históricos: Wilhelm Dilthey propôs a compreensão do significado simbólico dos acontecimentos históricos particulares; para Wilhelm Windelband, o método histórico não deve se voltar à formulação de leis gerais, mas à captação dos fatos únicos;

Heinrich Rickert acredita que, por ser uma ciência moral e não natural, a História tem de interessar-se pelo concreto e individual; A. D. Xenopol afirma que a metodologia histórica deve ocupar-se dos “fatos de sucessão” e não dos “fatos de repetição”.

Se os tipos ideais não conseguem captar objetivamente a realidade histórica, por que Weber (2003) os formulou? Para que eles servissem de instrumento de análise. Ao condensar vários fenômenos isolados e com eles construir um tipo ideal, utópico, o historiador ou o sociólogo estão habilitados a compará-lo com os eventos singulares e, ao fazê-lo, poderão enxergar com mais nitidez a distância entre a abstração e o concreto, de modo que esse último se torne mais claro e acessível ao conhecimento. A generalidade é um mecanismo analítico e não o documento objetivo do momento histórico. Restaria a Candido, portanto, comparar as generalizações da ficção de Manuel Antônio com as fontes documentais da História colonial do Rio de Janeiro.

Devemos concluir, então, que as *Memórias* não são capazes de fornecer elementos para a explicação de um momento específico e geograficamente restrito da História do Brasil? Se se quiser fazer uma reconstrução objetiva desse momento a mais próxima possível do que se sucedeu às vésperas da Independência, não; para isso, seria necessário recorrer àquele “material de observação exato” de que falou Weber (2001, p. 122). Todavia, Raymundo Faoro, ao interpretar a teoria weberiana com vistas a dela extrair contribuições para o campo da estética, auxilia-nos a compreender que Candido (2015b, p. 25) não estava equivocado ao basear a sua crítica nos “tipos gerais”, pois eles, à medida que se afastam da empiria, aproximam-se da cristalização do valor cultural. Como demonstra Faoro (1976, p. 488), ao reduzir a “congruência infinita de acontecimentos e impressões” ao essencial, o historiador e o escritor, valendo-se do mesmo procedimento para atingir objetivos diferentes, apreendem o “valor” que “configura o sentido da realidade, gerando um ponto de vista que a torna perceptível, relevante.” Enfatiza Faoro (1976, p. 488, grifos nossos): “O *valor cultural* relevante está presente na *configuração seletiva* do historiador como na obra literária.” Ou por outra: “A visão de um momento cultural, derivada da apreciação de valores, é sempre objetiva, mas não do objetivismo válido para todos, cientificamente demonstrável por meio de leis.” (FAORO, 1976, p. 488).

Por conseguinte, não podemos dizer que não há nexos causais comprováveis entre o objeto estético e o seu contexto de produção. Porém, foi importante assinalar o problema envolvido na concepção dos tipos ideais literariamente representados — ou submetidos à redução estrutural — como revelação concomitante da realidade histórica e composicional. Em suma: entender-se o sentido cultural, valorativo, simbólico, de uma dada conjuntura não é a

mesma coisa que provar a existência de acontecimentos empíricos. É por isso que Candido (2015b, p. 27, 32, 39) nega o teor documentário do *Sargento de milícias*.

2.2 Uma noção heterodoxa de forma

Sustentamos a hipótese de que Candido, ao tomar como elementos estruturais as ações das personagens e as situações narradas de que elas fazem parte, não compreende o termo estrutura segundo a acepção que passou a ser convencionalmente adotada após a emergência do formalismo russo, sobretudo por aqueles que se opõem a essa corrente. Para examinarmos a validade dessa posição, é necessário investigarmos a origem dos instrumentos de crítica usados por Candido em “Dialética da malandragem” e, portanto, devemos esmiuçar os estudos de teoria literária por ele desenvolvidos em *Literatura e sociedade*. Vale salientar que a forma do romance, para os formalistas russos, conforme sintetiza René Wellek ([19--]b, p. 65-66, grifo nosso), é “o *modo* como estão arranjados no enredo [...] os acontecimentos narrados”.

O conceito de crítica literária é relativo no tempo. Significou para Fernandes Pinheiro ou Araripe Jr. algo bastante diverso do que significa atualmente para Davi Arrigucci ou Walnice Galvão. Alguns, assim como os românticos alemães, acreditam que a crítica é um gênero literário e exercem-na por intermédio de formas poéticas, buscando a harmonia e a beleza do estilo; é o caso de Álvaro Lins e Augusto Meyer. Outros não veem nela a proeminência da literatura, preferindo enxergá-la como disciplina que contribui para nossa melhor apreciação da arte literária. É o caso de Antonio Candido que, em entrevista a José Quintão de Oliveira (2011, p. 252), afirmou: “eu tenho uma visão peculiar da crítica, [...] eu acho a crítica um gênero secundário.” Para Candido, a crítica auxilia o leitor na compreensão mais profunda do texto.

Na verdade, Candido foi um dos protagonistas do processo de institucionalização da crítica no Brasil, a qual paulatinamente foi sendo praticada — sobretudo, na segunda metade do século XX — menos por literatos e jornalistas especializados do que por professores universitários que de algum modo refinaram ou aprofundaram os dispositivos analíticos originados no século XIX. A formação de Candido foi marcada por essa transição de pontos de vista havida na teoria da literatura: a um só tempo, ele abeberou-se nas fontes dos críticos do Oitocentos que hoje, em geral, são vistos apenas como positivistas, deterministas e impressionistas e nas águas da moderna teoria literária do século XX representada por formalistas, *new critics*, marxistas, entre outros.

Em *Introdução ao método crítico de Sílvio Romero*, tese de livre-docência defendida por Candido (2006) em 1945, encontra-se a delimitação do problema teórico comum à geração

de críticos que presenciou o naufrágio da visão naturalista-cientificista e o advento do formalismo, corrente que mobilizou olhares de desconfiança em relação às leituras que usavam o texto literário como pretexto para a tessitura de considerações extra-artísticas. O referido problema é este: como superar “os resquícios de Naturalismo”, “a debilidade” e “as limitações do ponto de vista sociológico”? (CANDIDO, 2006, p. 14-15). Candido mostra Sílvio como “polígrafo apressado e truculento” (CANDIDO, 2006, p. 9), denuncia “a fragilidade do seu gosto ou o arbítrio dogmático dos seus juízos mal fundamentados” (CANDIDO, 2006, p. 9), mas não o faz como meio para chegar-se à conclusão de que os formalistas têm razão absoluta quanto à dissolução do sustentáculo histórico-sociológico da obra literária; ao contrário, sua intenção é detectar as insuficiências da crítica que estava interessada em ver a literatura como produto da “tríade tainiana” (CANDIDO, 2006, p. 166) — “*la race, le milieu, le moment*” — e em procurar a “expressão do momento através da obra” (CANDIDO, 2006, p. 187), para então superar esse desprezo do “problema da apreciação estética” (CANDIDO, 2006, p. 187) e propor outra maneira de esclarecer os vínculos entre o texto e o contexto.

Essa outra maneira encontra-se explicada em “Crítica e sociologia: tentativa de esclarecimento” (1975a). Consiste, em termos gerais, na integração de duas posições teóricas consideradas por Candido (1975a, p. 4) insuficientes, se empregadas isoladamente à análise literária: a primeira, comum ao período pré-formalista, procura ver em que medida a obra exprime a realidade, desconsiderando os aspectos estilístico-composicionais (nem todos os críticos oitocentistas assim procediam, muitos deles tinham apurado senso estético, como Brunetière e Bourget, por exemplo); a segunda acredita que o exame das “operações formais postas em jogo” é o único que merece a atenção do analista, pois a forma seria impermeável à conjuntura sócio-histórica.

Na *Formação da literatura brasileira*, Candido (2007, p. 31) designa como “esteticismo mal compreendido” a atitude equivocada de substituir-se o campo amplo da investigação estética pelo campo restrito do formalismo, que “se fecha na visão dos elementos de fatura como universo autônomo e suficiente”, mas que não está autorizado a inviabilizar “o conhecimento da realidade humana, psíquica e social, que anima as obras e recebe do escritor a forma adequada.” Ou seja, é lícita a aversão dos formalistas aos exageros de certa crítica científicista que predominou, sobretudo, na segunda metade do século XIX, mas os fundamentos da estética, entendida em sua acepção ampla, são legítimos desde os primórdios da história da filosofia e foram capazes de desvendar as relações entre arte e sociedade, arte e valores morais e políticos.

Roberto Schwarz (1987b, p. 30) enfocou esse problema de outra maneira, isto é, segundo o ponto de vista negativo acerca do trabalho intelectual no Brasil: para ele, enquanto Candido estuda os historiadores da literatura e os críticos literários brasileiros que o precederam, assimilando os acertos de ponto de vista, bem como identificando e corrigindo as falhas de visão, a maioria dos intelectuais prefere a esse comportamento — que não prescinde do conhecimento do processo histórico e formativo de nossas ideias — a aplicação apressada, acrítica e “sem necessidade interna” de modelos teóricos em voga no exterior. Isso atesta negativamente a presença de dois aspectos culturais revestidos de atraso: 1) “o gosto pela novidade terminológica e doutrinária prevalece sobre o trabalho do conhecimento”; 2) o “caráter imitativo de nossa vida cultural.” Salienta ainda Schwarz que, durante vinte anos de magistério superior, assistiu “ao trânsito da crítica por impressionismo, historiografia positivista, *new criticism* americano, estilística, marxismo, fenomenologia, estruturalismo, pós-estruturalismo e [...] teorias da recepção.”

Candido tem consciência de que nenhuma teoria é por si mesma suficientemente capaz de abarcar a totalidade do fenômeno estético. As teorias são instrumentos auxiliares, úteis ao crítico que não almeja apenas apreciar a obra consoante impressões pessoais — daí o extremo relativismo em que incorre a crítica impressionista, embora pequenas doses de impressionismo sejam necessárias a quem não dispensa a marca pessoal em seus trabalhos. Assim sendo, Candido (1975a, p. 4), ciente de que o formalismo promoveu progressos no sentido da valorização da literariedade, mas também convicto da possibilidade de esclarecimento de vínculos entre o texto e o ambiente, propõe a tarefa da crítica moderna:

[...] só a [obra] podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo.

E como se dá, no processo de interpretação do texto literário, a referida integração dialética de dois métodos contraditórios? A resposta de Candido (1975a, p. 4, grifos do autor) é esta: “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.” A análise da conversibilidade do externo em interno é a fórmula encontrada para que se evite a seguinte chave interpretativa típica do sociologismo: a investigação da obra como sintoma do meio (o princípio paralelístico) e o exame do conteúdo, isto é, da mensagem, da matéria, do significado — postura que vilipendia a especificidade da literatura.

Para que fique mais clara a posição de Candido (1975a, p. 5), veja-se a passagem seguinte: “quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar.” Ou seja, independentemente dos fatores que o crítico queira ressaltar (sociais ou psicológicos, por exemplo), ele deve examiná-los como constituintes da estrutura. Para que isso seja realizado, a própria “organização interna” precisa sugerir a presença de elementos externos que foram internalizados. Diante disso, impõem-se estas questões: o que é estrutura para Candido? Em literatura, o que é interno?

Candido (1975a, p. 5, grifos nossos) não responde a essas perguntas categoricamente, mas nos dá vestígios para que tentemos formular uma definição conceitual:

Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, ideias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é *elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte* (nos termos de Lukács, se é determinante do valor estético).

Dáí pode-se inferir que Candido, baseando-se no ensaio “*Zur Soziologie des modernen Dramas*”, de Lukács, conceitua como estrutura aquilo que faz com que a obra de arte seja obra de arte, isto é, a sua essência. Seria crítica literária — e não sociologismo — a interpretação que enquadrasse o “fator social” como dado interno à obra literária sem o qual ela não se poderia realizar enquanto tal. Quando a essência do texto literário — o seu ser — é constituída a partir de outra essência — de outro ser (o social, por exemplo) —, abre-se a possibilidade de desvendamento da interpenetração entre a literatura e a sociedade. No entanto, Candido enreda-se no problema ontológico da arte: é necessário, antes de verificar-se se a essência da obra de arte origina-se de fatores sociais, perguntar-se o que é essa essência, isto é, a natureza do ser da literatura. Portanto, a ontologia do ser literário deve preceder a constatação de que a constituição da obra é devida a elementos que lhe são externos.

Em consonância com o formalismo, o ser da literatura é a sua forma ou estrutura e não o seu conteúdo. Isso pode ser explicado pelos próprios termos de Candido no excerto que citamos: o conteúdo é a “matéria” de que é feita a literatura, isto é, “ambiente, costumes, traços grupais, ideias”. Esse conteúdo, que pode ser empírico ou abstrato, recebe uma forma, literária ou não. Uma pintura pode representar uma ideia ou doutrina, assim como uma escultura, um ritmo de dança ou uma sinfonia podem também fazê-lo. A forma não existe sem o conteúdo, mas ele não a determina em sua especificidade, não engendra o seu ser, isto é, a essência que a

distingue dos outros seres. É por essa razão que, quando estamos no âmbito da teoria literária, defrontamo-nos com o problema ontológico da forma ou estrutura.

Candido explica o que compreende como conteúdo, mas não nos dá uma noção clara acerca do conceito de estrutura, pois apenas demonstra que ela equivale ao que “há de essencial na obra enquanto obra de arte”. Pelo fato de levar em consideração a formulação de Lukács (*apud* CANDIDO, 1975a, p. 4), segundo a qual “o elemento histórico-social possui, em si mesmo, significado para a estrutura da obra”, podemos afirmar que Candido está em acordo com o filósofo húngaro quanto ao entendimento da essência da literatura.

Candido (1975a, p. 4-5) refere-se ao Lukács da fase pré-marxista, autor de *A alma e as formas* (2017) de 1911 e de *A teoria do romance* de 1916 que ainda não havia sido contaminado pelo sectarismo político. Nesse período de juventude, Lukács define as linhas principais de sua concepção estética, as quais antecipam as questões fundamentais da teoria da literatura que seriam discutidas alguns anos mais tarde pelos expoentes do formalismo. Em “Sobre a forma e essência do ensaio” — carta escrita de Florença a Leo Popper em outubro de 1910 —, encontra-se a percepção da obra literária como criação autônoma, bem como uma das mais autênticas tentativas de investigação da substância da forma: “Na ciência, são os conteúdos que atuam sobre nós; na arte, as formas; a ciência nos oferece fatos e suas conexões; a arte, almas e destinos.” (LUKÁCS, 2017, p. 33).

Em termos gerais, para Lukács (2017, p. 39), a forma literária é a expressão das “vivências” subjetivas, é o meio por que a experiência individual condensada exterioriza-se. É a apreensão do que é essencial no mundo e a eliminação do que é irrelevante: “as formas circunscrevem uma matéria que, de outro modo, dissolver-se-ia no todo.” (LUKÁCS, 2017, p. 40). Para Lukács (2017, p. 40), a forma só existe à medida que é manifestação da alma, isto é, como possibilidade de externalização de uma “concepção de mundo”, de um “ponto de vista”, de uma “tomada de posição diante da vida”.

No domínio da lógica dialética, a forma e o conteúdo são inseparáveis, isto é, convertem-se reciprocamente. É por essa razão que Lukács (2017, p. 41) afirma que a forma tem “conceitualidade abstrata”, ou seja, a sua definição é um exercício exclusivamente cognitivo capaz de apreender propriedades e atributos, mas não a unidade e a essência. Isso porque, segundo a estética lukacsiana, a forma não existe isoladamente, ela é sempre forma de um conteúdo, assim como o conteúdo também só existe enquanto conteúdo de uma forma. A conexão dialética entre ambos é indissolúvel.

Podem ser extraídas, desse entendimento hegeliano de forma adotado por Lukács, considerações relevantes para a teoria da literatura: 1) a separação entre forma e conteúdo serve

somente a propósitos meramente pedagógicos, pois o movimento ininterrupto de conversibilidade mútua que os caracteriza impede a sua dissociação; assim sendo, a abordagem da forma implica, inexoravelmente, a abordagem do conteúdo e vice-versa; 2) assim como o interno e o externo da obra estão dialeticamente integrados, a manifestação subjetiva do artista (a alma do sujeito criador é, para Lukács, ávida de formalização, isto é, de expressão da subjetividade) está dialeticamente jungida à realidade histórica, haja vista que, sob a perspectiva hegeliana, o momento de expressão da experiência particular também é, contraditoriamente, um momento de expressão da experiência universal; é na própria contradição que, para Hegel, manifesta-se a verdade; 3) forma e conteúdo, tomados separadamente, são apenas virtualidades, isto é, potências ainda não transformadas em ato: a exteriorização do conteúdo da alma do escritor é o movimento de negação desse mesmo conteúdo, pois essa exteriorização é o processo de construção da forma, e a forma nada é senão a sua própria negação, posto que a sua existência só pode ser comprovada verificando-se a sua transfiguração em conteúdo.

Para Lukács (2017, p. 58), o engendramento da forma é um modo privilegiado de conhecimento da realidade empírica e de compreensão do que há de essencial na existência do homem, tendo em vista que, por ser um momento de reconciliação das contradições próprias à lógica de funcionamento da vida do Espírito (a História), é capaz de depurar o acessório, a casualidade, para, desse modo, lograr a unidade, a essência: “A vida não é nada, a arte é tudo, a vida é só acaso, e a obra, a própria necessidade.” Necessidade, frise-se, de recriar o mundo sintetizando os acontecimentos apoteóticos, de modo a “encontrar uma forma suficientemente ampla para abarcar as tendências conflitantes, rica o bastante para forçá-las à unidade.” (LUKÁCS, 2017, p. 59).

Em suma, na visão de Lukács (2017, p. 59-60), somente o “homem problemático” (aquele que problematiza a vida porque é movido pelo desejo impetuoso de buscar a verdade) é “capaz de dar forma” — a “unidade capaz de reunir em si o máximo de forças conflitantes”. Acabada, a obra literária é a síntese intuída pelo escritor e preenchida de “conteúdos reais”.

Embora impregnado da doutrina do materialismo histórico, chegando inclusive a negar a validade de sua obra de juventude, o Lukács (1970b, p. 175) da fase marxista mantém as noções fundamentais que desenvolveu no início do século XX acerca do conceito de forma. Num dos capítulos de sua *Estética*, que trata da particularidade como categoria estética por excelência, ele demonstra que a forma artística é o ato subjetivo de particularização — de singularização — dos “fenômenos da vida”, algo oposto à universalidade a que aspira a ciência. No entanto, isso não significa que a obra de arte seja incapaz de revelar aspectos universais: a sua universalidade só existe como universalidade da particularidade encerrada na forma. Trata-

se de reflexo da vida objetiva decomposto pela subjetividade do artista, ou, nos termos de Lukács (1970b, p. 177, grifo do autor), de um “modo *específico* de refletir a realidade objetiva.”

Conseqüentemente, a busca, executada por Candido (1975a, p. 5), “do que há de essencial na obra de arte enquanto obra de arte” não é apenas uma tarefa de análise do conteúdo, pois o que nele existe de fundamental é o próprio impulso gerador da forma. Ao inspirar-se em Lukács, o autor de *Literatura e sociedade* pôde ver os “fatores sociais e psíquicos” “como agentes da estrutura, não como enquadramento nem como matéria registrada pelo trabalho criador”.

Candido (1975a, p. 4), almejando superar as insuficiências tanto da análise positivista comum ao século XIX quanto da análise formalista proposta no início do século XX, encontra no Lukács pré-marxista uma saída para a aparentemente necessária exclusão de uma ou outra dessas vias. Todavia, se o crítico brasileiro houvesse levado às últimas conseqüências a fórmula estética lukacsiana, talvez não tivesse que se referir tão detidamente às dicotomias interno/externo, fator estético/fator social, texto/contexto, estrutura/matéria etc. A dialética hegeliana é justamente a refutação desse esquema binário, opositor de contrários, que, na verdade, remonta ao princípio da não contradição produzido pela lógica antiga. A contradição, para Hegel, não é o obstáculo à verdade, é, ao contrário, a etapa necessária e universal do conhecimento verdadeiro.

A dualidade (CANDIDO, 1975a, p. 8, grifos nossos) aparece na seguinte advertência metodológica: “Outro perigo é que a preocupação do estudioso com a integridade e autonomia da obra exacerbe, além dos limites cabíveis, o senso da *função interna* dos elementos, em detrimento dos *aspectos históricos*.” Do ponto de vista, por assim dizer, hegeliano-lukacsiano, não seria necessária nem mesmo possível a separação das duas componentes da análise que, na realidade, são inseparáveis. No entanto, talvez Candido tenha sido movido por razões inteiramente pedagógicas. O tom didático dos seus textos — uma característica do seu estilo —, além de fazer jus ao seu aparente objetivo de tornar o trabalho intelectual acessível, demonstra inclinação à clareza, algo que não ocorre nos ensaios do jovem Lukács, nos quais os pontos obscuros parecem ter sido postos adrede para desafiar o leitor.

Ao propor um método crítico que integre o antigo interesse pelos fatores externos e o enfoque exclusivo nos aspectos estruturais, Candido (1975a, p. 4) considera indispensável o aproveitamento da principal contribuição do formalismo — a valorização da forma. No entanto, o equilíbrio entre pontos de vista não é alcançado por meio da incorporação dos postulados da corrente formalista às antigas ferramentas de análise do conteúdo, mas por meio da recorrência a uma teoria completamente dessintonizada com o pensamento de Chklovsky, Jakobson, Propp,

entre outros, — a teoria do jovem Lukács. A conceituação da forma literária foi realizada pelo filósofo húngaro em espírito ensaístico e concomitantemente à produção científica dos formalistas russos. O seu formalismo é oposto ao praticado pelos expoentes da Escola de Praga, mas é formalismo. Liberto do funcionalismo e do a-historicismo, o formalismo lukacsiano é dialético e profundamente interessado na totalidade da experiência humana encerrada na obra literária.

2.3 Crítica da forma das ideias

Para exemplificar a aplicação do método que propõe em “Crítica e sociologia: tentativa de esclarecimento”, Candido faz uma breve análise do romance *Senhora*, de José de Alencar. Segundo o autor, o crítico interessado em questões sociológicas não se deve restringir ao exame dos dados conteudísticos evidentes, tais como “referências a lugares, modas, usos; manifestações de atitudes de grupo ou de classe; expressão de um conceito de vida entre burguês e patriarcal” (CANDIDO, 1975a, p. 6-7). Uma crítica sociológica mais refinada e penetrante concentrar-se-ia no desvendamento do “sentido social simbólico” do livro e chegaria, assim, à confirmação de que os fatos narrados, se tomados conjuntamente, transmitem um significado essencial, qual seja, o “desmascaramento de costumes vigentes na época, como o casamento por dinheiro” (CANDIDO, 1975a, p. 6).

A história de *Senhora* resume-se à vingança de Aurélia, que humilha Seixas ao comprá-lo como se fosse mercadoria. Diz a heroína ao mancebo:

— Vendido, sim: não tem outro nome. Sou rica, muito rica; sou milionária; precisava de um marido, traste indispensável às mulheres honestas. O senhor estava no mercado; comprei-o. Custou-me cem contos de réis, foi barato; não se faz valer. Eu daria o dobro, o triplo, toda a minha riqueza por este momento. (ALENCAR, 1979, p. 68).

A identificação do tema sociológico predominante no romance pode constituir ferramenta útil ao crítico sociológico, porém, para adentrar-se “nas camadas mais fundas da análise”, é necessário ver-se o “traço social constatado” “funcionando para formar a estrutura do livro” (CANDIDO, 1975a, p. 6). Desse modo, “a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica” (CANDIDO, 1975a, p. 7).

Veja-se, no excerto a seguir, o elemento social examinado como desencadeador da estrutura:

Se [...] atentarmos para a composição de *Senhora*, veremos que repousa numa espécie de longa e complicada transação, — com cenas de avanço e recuo, diálogos construídos como pressões e concessões, um enredo latente de manobras secretas, — no correr da qual a posição dos cônjuges se vai alterando. Vemos que o comportamento do protagonista exprime, em cada episódio, uma obsessão com o ato de compra a que se submeteu, e que as relações humanas se deterioram por causa dos motivos econômicos. A heroína, endurecida no desejo de vingança, possibilitada pela posse do dinheiro, inteiriça a alma como se fosse agente numa operação de esmagamento do outro por meio do capital, que o reduz a coisa possuída. E as próprias imagens do estilo manifestam a mineralização da personalidade, tocada pela desumanização capitalista, até que a dialética romântica do amor recupere a normalidade convencional. No conjunto, como no pormenor de cada parte, os mesmos princípios estruturais enformam a matéria. (CANDIDO, 1975a, p. 6).

Para Candido, o tema da redução do indivíduo à mercadoria — em termos lukacsianos, poderíamos designar essa operação como reificação — é sugerido pelo modo de construção das cenas, dos diálogos e do enredo, bem como pela maneira geral de agir das personagens. Consequentemente, se levarmos em consideração a premissa segundo a qual o social é o agente estruturador da obra, estamos autorizados a esclarecer o conceito candidiano de forma: a maneira por que o narrador organiza o discurso narrativo constituído de cenas, diálogos, enredo e comportamento das personagens. Note-se que a noção formalista de estrutura é reelaborada. De acordo com Jakobson (2007, p. 126-127, grifo do autor), no texto literário, a função poética da linguagem é predominante, isto é, o modo como se diz prevalece sobre o que se diz: “o pendor (*Einstellung*) para a mensagem como tal, o enfoque da mensagem por ela própria, eis a função *poética* da linguagem.” Candido modifica esse postulado ao conceber que a estrutura, em alguns casos, sugere o fator social. Noutros termos: o efeito alcançado pelo jeito de arranjar o texto é o efeito também de elementos externos ao texto.

No entanto, é necessário que nos reportemos a passagens específicas do romance *Senhora* para verificarmos a validade das proposições de Candido. Tomemos como ponto de partida uma cena de “recuo” no que diz respeito à “longa e complicada transação”:

— Já vejo que é um verdadeiro negócio que me propõe? observou Fernando com ironia cortês.

— Sem dúvida! atestou o velho [Sr. Lemos]. Mas ainda não disse tudo. A pequena é rica bastante e dota o marido com cem contos de réis em moeda sonante.

Como Seixas se calasse:

— Agora V.S.^a me dirá se posso levar uma boa notícia. Sua decisão?

— Nenhuma! (ALENCAR, 1979, p. 38).

O Sr. Lemos, tio e mentor da protagonista Aurélia Camargo, propõe, como se pode observar, que Fernando Seixas aceite se casar sem conhecer a nubente, unicamente devido ao dote generoso e à riqueza da futura esposa. Ele recusa a proposta, a princípio, por estar comprometido com Adelaide Amaral, mas cede posteriormente a seu impulso arrivista, à sua ambição desmedida, como é possível notar na seguinte cena de “avanço”:

— O Sr. Ramos mantém a proposta que me fez anteontem em minha casa? perguntou Seixas.

Lemos fingiu que refletia.

— Um dote de cem contos no ato do casamento, é isto?

— Resta-me conhecer a pessoa.

— Ah! Este ponto, parece-me que deixei-o bem claro. Não tenho autorização para declarar, senão depois de fechado nosso contrato. (ALENCAR, 1979, p. 42).

Segundo o método esboçado por Candido, devemos constatar, nos trechos citados, não apenas o assunto — o jovem concupiscente que se vende por cem mil réis —, porém, o modo, por assim dizer, mercadológico de construção do discurso. Na verdade, se tentarmos confirmar, como diz Jakobson (2007, p. 126-127), “o enfoque da mensagem por ela própria”, não encontraremos de modo assaz evidente uma organização linguística específica que sugira o tema da operação comercial, excetuando-se a escolha de vocábulos referentes à esfera econômica, como “negócio”, “moeda sonante” e “contrato”.

Estamos nos referindo ao formalismo porque Candido (1975e, p. XII), no prefácio de *Literatura e sociedade*, considera-o “tendência decisiva no progresso dos estudos de teoria literária” e, no início do primeiro capítulo, propõe soldá-lo ao estudo contextual (CANDIDO, 1975a, p. 4); não há, entretanto, apropriação ortodoxa do conceito de forma desenvolvido por essa corrente tanto na teoria esquematizada em “Crítica e sociologia: tentativa de esclarecimento” quanto no breve exercício crítico referente ao romance *Senhora*. Vale esclarecer que forma literária, para Chklovski (1976, p. 45), por exemplo, é o resultado de um procedimento singular de organização discursiva que se distancia da linguagem ordinária movida ao reconhecimento automático e cotidiano dos objetos em nome da criação, por meio do trabalho inaudito com as palavras, de uma percepção e uma visão duradouras dos objetos.

Sob a perspectiva do jovem Lukács, autor citado por Candido (1975a, p. 5), o problema do antagonismo teórico entre interno e externo está, como já demonstramos, equacionado, pois, para o filósofo húngaro, o social, no objeto estético, encontra-se na imanência da forma, posto que essa última é fruto das vivências subjetivas do artista, materialização linguística de uma tomada de posição do homem problemático em relação ao mundo. Não seria necessário,

portanto, que Candido se reportasse ao formalismo russo, posto que a teoria estética lukacsiana é uma espécie de formalismo *sui generis* inteiramente adequado aos propósitos do crítico.

Porém, Candido (1975a, p. 6) insiste em delinear uma metodologia autêntica: “as próprias imagens do estilo manifestam a mineralização da personalidade, tocada pela desumanização capitalista”. Para que tenhamos uma noção mais clara do que são imagem e estilo em teoria literária, é bom que recorramos à definição desses termos: 1) para Bosi (1993, p. 13), a “imagem é um modo de presença que tende a suprir o contacto direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós”; para I. A. Richards (1967, p. 99), é um “acontecimento mental peculiarmente ligado à sensação”; para René Wellek e Austin Warren (1954, p. 191), “*the word ‘image’ means a mental reproduction, a memory, of a past sensational or perceptual experience*”¹³; 2) segundo Lukács (1970b, p. 171), o estilo é “um determinado modo de considerar a realidade” alcançado por “meios artísticos expressivos”, isto é, “uma certa autonomia em relação à matéria que vai ser plasmada”; para Wellek e Warren (1954, p. 184), é o conjunto de traços linguísticos individuais por meio dos quais se atinge um propósito estético e se distingue uma obra ou um grupo de obras. A partir de um exercício de amalgamação desses dois conceitos estéticos, devemos encontrar em *Senhora*, de acordo com o que foi afirmado por Candido, uma maneira particular de construção linguística (estilo) que motive o surgimento, nos leitores, de uma presença imaterial (imagem) da desumanidade condicionada pelo monopólio do capital e que leva à insensibilidade da protagonista Aurélia.

Todavia, excetuando-se o nome dos quatro capítulos (“O preço”, “Quitação”, “Posse” e “Resgate”), o que encontramos, no romance de Alencar, como traço predominante no que concerne às “imagens do estilo”, é a presença da poesia: há em profusão passagens de prosa poética. O poeta, para Baudelaire (1995, p. 804), é aquele põe a sua imaginação — a rainha das faculdades — a serviço do forjamento de analogias: a imaginação “decompõe toda a criação e, com os materiais acumulados e dispostos segundo regras cuja origem só pode ser encontrada nas profundezas da alma, cria um mundo novo, produz a sensação de novo.” É assim que Alencar construiu o seguinte trecho, em que o tilintar das pedras dos adereços usados por Aurélia e o seu riso fazem remissão ao som musical (sobretudo, devido à repetição da vogal /i/, muitas vezes na sílaba tônica, da consoante vibrante /r/ e das consoantes oclusivas): “Com o andar crepitavam as pedras das pulseiras e dos brincos, formando um trilo argentino, música do riso mavioso que essa graciosa criatura desprendia de si e ia deixando em sua passagem, como os arpejos de uma lira.” (ALENCAR, 1979, p. 51). No excerto a seguir — que não contém com

¹³ “[...] a palavra ‘imagem’ significa uma reprodução mental, uma memória, de uma experiência sensorial ou perceptiva do passado”. (Tradução nossa).

exclusividade o que queremos demonstrar —, que descreve o ambiente em que Seixas, logo após o casamento, reflete sobre a sua condição de homem vendido, o estilo elevado não tem relação com a “desumanização capitalista” de que fala Candido: “No céu recamado de estrelas, a brisa cariciava uns flocos de nuvens alvas como a penugem das garças. Uma onda trépida garrulava na bacia de mármore coberta de nenúfares, que alcançavam os grandes e níveos cálices, aljofrados de orvalhos.” (ALENCAR, 1979, p. 112). Podemos ainda nos referir ao pendor romântico desse tipo de construção no excerto:

Aurélia fitou o retrato com delícia. Arrebatada pela veemência do afeto que intumescia-lhe o seio, pousou nos lábios frios e mortos da imagem um beijo férvido, pujante, impetuoso; um desses beijos exuberantes que são verdadeiras explosões da alma irrupta pelo fogo de uma paixão subterrânea, longamente recalçada. (ALENCAR, 1979, p. 172).

Na *Formação da literatura brasileira*, o juízo de Candido acerca do estilo de *Senhora* é diametralmente oposto àquele formulado em *Literatura e sociedade*, obra em que não se menciona a maneira de narrar expansível e repleta de floreios de Alencar, aspecto estilístico que vai de encontro a uma linguagem sugestiva do aspecto mercadológico, a uma linguagem que deveria ser, portanto, econômica, seca, ríspida. No capítulo “Os três Alencares”, Candido (2007, p. 546-547, grifo do autor) faz as seguintes notações estilísticas a respeito de Alencar e sua obra romanesca: 1) “senso apurado do estilo”; 2) “abusa por vezes da descrição”; 3) “açucaramento”; 4) “esforço de dar estilo e *tom* a uma sociedade de hábitos pouco refinados, composta na maioria de comerciantes enriquecidos ou provincianos em pleno ajustamento”; 5) “seu exaltado senso visual era quase sempre diretamente descritivo, construindo por vezes certas visões sintéticas de um luminoso impressionismo”; 6) “a poesia e a verdade de sua linguagem permitiam-lhe adaptar-se a uma longa escala de assuntos e ambientes”; 7) “toques estilísticos de força divinatória, que revelam por meio da roupa, da voz, dos detalhes de ambiente.”

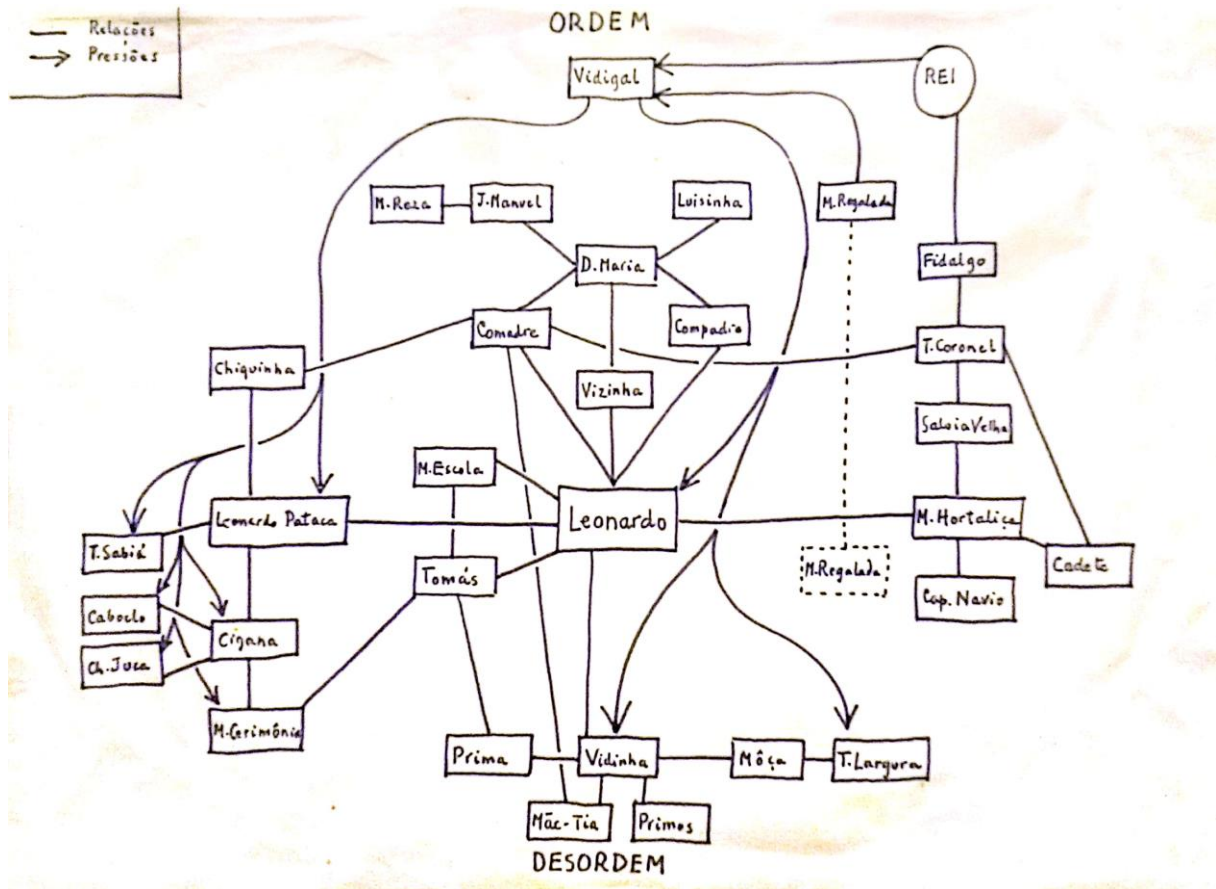
O referido estilo açucarado, descritivo, impressionista e poético opõe-se frontalmente à reificação da personalidade, pois, à medida que se afasta da linguagem utilitária, criando analogias e imagens inteiramente inauditas, artificiais, nega a mediocridade e o filisteísmo inerentes a quem reduz a condição humana a uma coisa, a uma mercadoria.

Antes de *Literatura e sociedade*, Candido publicou textos de crítica e história literária que esclareciam as relações entre os procedimentos composicionais, os temas e a conjuntura histórico-sociológica. Quando o autor despendeu esforços na edificação de um método que explicasse o fio condutor de seus trabalhos interpretativos e fornecesse dispositivos analíticos

genéricos que pudessem auxiliar críticos de orientação sociológica, levou a sério a noção formalista de texto literário — mais propriamente o conceito de forma — e isso o impeliu a buscar nas obras, sobretudo, a analogia entre as técnicas e recursos narrativos e os fatores externos. Ao tomar essa correlação como método e não como possibilidade investigativa, Candido passou a ver os condicionantes exteriores ao objeto estético necessariamente como processos composicionais. Porém, um determinado texto pode ou não apresentar a incrustação do conteúdo na forma; trata-se de virtualidade e não de condição *sine qua non*. Em *Ficção e confissão* e em vários capítulos da *Formação*, o crítico encontra sinergias entre os aspectos estruturais e os dados sociológicos, mas são intuições plausíveis e não aplicação de regras à realidade do objeto inquirido.

Schwarz (1987d, p. 132) diz que, no caso de “Dialética da malandragem”, a alternância entre a ordem e a desordem — entendidas por nós como polos de classificação do comportamento das personagens — “preside à construção da frase, em que há sempre lugar para os dois lados das questões.” Trata-se, portanto, de um padrão de construção das frases. Tal afirmação pode dar a entender que, em determinadas passagens do romance de Manuel Antônio, veríamos a constituição frasal ordenada e, em outras, desordenada. Todavia, a história de Leonardo é narrada cronologicamente e com fluidez; em nenhum momento, encontramos antagonismo entre uma sintaxe que seguiria a ordem tradicional da língua e outra sintaxe que promoveria a desordem sintática. Poder-se-ia objetar que o livro apresenta “os dois lados das questões” e que é exatamente disso que Schwarz fala, mas a contradição (ordem *versus* desordem) implicada nessas questões está no conteúdo e não na estrutura.

Na figura a seguir, disponibilizada em 2018 pela *Ocupação Antonio Candido* — exposição da documentação, fotografias e objetos do crítico literário realizada no Centro de Memória, Documentação e Referência Itaú Cultural (São Paulo, SP) sob a curadoria de Laura Escorel — podemos observar que, no esquema tracejado por Candido, a ordem e a desordem nada mais são que dois modos de generalizar o comportamento e a ação das personagens:

Figura 1 — Esquema da ordem e da desordem nas *Memórias de um sargento de milícias*.

Fonte: Ocupação Antonio Candido, Instituto Itaú Cultural.

Portanto, a oscilação da ordem e da desordem não é um movimento perceptível no modo de selecionar e alinhar os termos e as frases do discurso (prática metodológica encontrada em *Um mestre na periferia do capitalismo*, de Schwarz), mas um paradigma dicotômico de categorização das ações das personagens, que não deixa de ser, também, uma compreensão da essência de seus comportamentos. Para Alfredo Bosi (2018, p. 45-46), a oposição entre ordem e desordem estaria alinhada a um estruturalismo não de índole linguística, mas de tipo dialético (pense-se no estruturalismo genético de Goldman, por exemplo), haja vista que os termos contrários não são vistos por Candido como realidades estáticas, mas como elementos de uma dinâmica ao mesmo tempo verbal e sociológica:

A contraposição é organizada em termos de ordem e desordem, reunindo semelhanças e diferenças entre as personagens que trabalham e as que vivem de expedientes e pequenas espertezas dentro de um clima de irresponsabilidade. Mas, ao adotar um procedimento classificatório, Candido não cede ao caráter estático dos termos, nem lhes dá uma conotação de perenidade, como é próprio dos esquemas estruturalistas, tão em voga entre nós nos anos 60 e 70 do século passado. Ao passar da análise formal da

narrativa para a interpretação sociológica, ele faz penetrar uma seiva social que transforma os puros nomes abstratos de ordem e desordem em realidades psicológicas vivas e capazes de mutações surpreendentes. Nesse sentido, a sua ação é a do mediador construindo uma terceira linguagem, que já não é mais nominal e estruturalista, mas um transporte de signos verbais para a esfera móvel dos comportamentos individuais condicionados por um certo contexto.

Todavia, se, ao invés de nos referirmos ao conceito de forma e estrutura elaborados pelas teorias literárias formalista e estruturalista, levarmos em consideração o conceito antropológico de forma, então poderemos compreender as relações entre as personagens como relações formais. Afirma Candido (1975e, p. XII) no prefácio de *Literatura e sociedade*:

[...] a acepção aqui utilizada [de forma] foi desenvolvida com certa influência da Antropologia Social inglesa (tão atacada neste aspecto por Lévi-Strauss) e se aproximaria antes da noção de “forma orgânica”, relativa a cada obra e constituída pela inter-relação dinâmica dos seus elementos, exprimindo-se pela “coerência”. Aproximar-se-ia, portanto, de algo que constitui verdadeiro espantinho para muitos estruturalistas apegados à ideia de uma estrutura genérica, nunca específica, abstraída da realidade como um paradigma que se constrói.

Em geral, para a antropologia social inglesa, a estrutura é a coesão resultante de uma rede de relações funcionais entre indivíduos que pertencem a um grupo cuja identidade é mais ou menos fixa. Luiz Costa Lima (1992, p. 162-164) diz que esse conceito de estrutura foi utilizado por Candido na *Formação da literatura brasileira* com a finalidade de explicar a integração harmônica (coesão) entre autores, obras e público nos períodos neoclássico e romântico, integração essa de que resultaria o sistema (a literatura em sentido antropológico, isto é, entendida como dimensão cultural de uma nação e não apenas enquanto manifestação isolada de determinado escritor).

Porém, se lermos atentamente a passagem de Candido, notaremos que a estrutura de que ele fala não é aquela resultante do bom funcionamento do sistema, não é externa à obra; é-lhe interna. A “forma orgânica” é a coesão produzida pela “inter-relação dinâmica dos seus elementos”, os quais, para a antropologia, são os indivíduos e, para a crítica candidiana, como bem atesta o esquema da ordem e da desordem nas *Memórias*, as personagens. Logo, interpreta-se a estrutura buscando-se descortinar — no que diz respeito, é claro, à narrativa — o que é essencial para que se forme uma rede de relacionamentos entre as personagens, isto é, uma espécie de sentido norteador de suas ações.

Esse conceito de estrutura tem menos relação com as teorias do formalismo eslavo do que com o estruturalismo de inspiração lévi-straussiana que levou Roland Barthes (2008) a

entender a estrutura das tragédias de Racine como categorização dos tipos de relação entre personagens.¹⁴ Na verdade, Candido usa os termos fatura, forma e estrutura para mostrar que aquilo que convencionalmente é considerado conteúdo ou mensagem é, também, constituído pelo arcabouço da obra, isto é, a harmonia entre as componentes do texto narrativo gerada por elementos extra-artísticos como, por exemplo, aqueles investigados pela psicologia social, a psicologia do autor, o momento histórico, os valores morais, os hábitos culturais, enfim, tudo que possa dar vida às personagens.

Reduzida a seus fundamentos básicos, a “Dialética da malandragem” é crítica da forma das ideias, pois a padronização do deslocamento das personagens da esfera da ordem para a esfera da desordem e vice-versa, no fundo, é um modo de entender o significado simbólico — literariamente sugerido — da organização política colonial. A conclusão a que chega a interpretação atesta o caráter ideológico (no bom sentido do termo, isto é, de interpretação de ideias políticas) do exercício crítico; ou seja, a tônica do trabalho de Candido incide mais sobre a discussão das ideias evocadas na obra do que sobre a análise das técnicas e dos recursos linguísticos nela empregados (e nisso ele diverge do Schwarz analista do *Brás Cubas*, que dá enorme importância à modulação técnica do discurso narrativo). Ou, por outra: Candido interessa-se, sobretudo, não pela forma *stricto sensu*, isto é, entendida apenas como artifício, como conjunto funcional de mecanismos linguísticos, mas como forma das ideias, como espinha dorsal de um agrupamento estruturado de ideias.

Candido (2015b) mostra que, nas *Memórias*, os escravos, que executavam o grosso do trabalho, não aparecem, nem mesmo a classe proprietária, que monopolizava a repressão e a aplicação — muitas vezes arbitrária — da lei. Com isso, a história de Leonardo centra-se em uma classe intermediária que, constituída basicamente de brancos pobres e livres, tinha de arranjar-se na vida a qualquer custo — lembremos que o compadre teve de frequentar o polo da desordem para garantir a sobrevivência: “verdade é que eu arranjei-me [...], porém não o [Leonardo] quero fazer escravo dos quatro vinténs dos fregueses...” (ALMEIDA, 1978, p. 16). Desse modo, essa classe de dependentes via-se obrigada a adequar-se às circunstâncias e isso significava adquirir um caráter moralmente plástico, isto é, relativizar o sentido da ordem e da desordem; só assim ela poderia assegurar a sua subsistência. As condições materiais tornaram-

¹⁴ Segundo René Wellek ([19--]b, p. 66), os expoentes do formalismo eslavo sustentavam um conceito mecanicista de forma, compreendendo-a como a “soma de técnicas ou processos que poderiam ser estudados separadamente ou em diversas combinações entrosadas”, soma essa resultante de “uma ‘deformação’ propositada da fala comum”. Lévi-Strauss (1985, p. 316), por sua vez, define estrutura como um sistema de elementos integrados e interdependentes a partir do qual se pode extrair um modelo conceitual capaz de abarcar todos os fatos sociais observados.

na anômica: os seus integrantes — a despeito da lei rígida que os ameaça, sobretudo na figura do Vidigal — não se hostilizam, dissolvem o sentimento de culpa e aceitam com naturalidade os desvios morais, os traços culturais e as ideias mais díspares.

Para Edu Otsuka (2005, p. 8), “escapa à percepção de Candido a dimensão rixosa do modo de convivência dominante entre os personagens”. No entanto, acreditamos que Candido não tenha querido voltar-se mais detidamente ao problema da violência por considerá-lo secundário. O núcleo ideológico descortinado pelo crítico é este: o *Sargento de milícias* capta com verossimilhança o significado profundo do processo de formação da sociedade brasileira ao mostrar que a mistura de culturas e a miscigenação produziram a dissolução da moral coercitiva. Isso demonstra que as normas oficialmente impostas não decorriam dos modos de sociabilidade, mas de princípios abstratos.

Como argumenta Candido (2015b, p. 43-44), o oposto ocorreu na formação dos Estados Unidos, onde a lei não era apenas uma questão civil, mas religiosa, de modo que a incorporação do sentimento de pecado agia portentosamente no sentido de coagir as ações individuais. Os norte-americanos erigiram uma sociedade moral e idealizaram a supremacia de uma só raça e uma só religião. A sociedade brasileira, ao contrário, incorporou “o pluralismo racial e depois religioso à sua natureza mais íntima” e “se abriu com maior largueza à penetração dos grupos dominados ou estranhos.” Esse ponto de vista é o mesmo que o de Gilberto Freyre (1966) em *Casa grande & senzala*.

2.4 Antonio Candido no contrafluxo das teorias dominantes

De 1958 a 1960, Candido deixou de ensinar sociologia na Universidade de São Paulo para lecionar literatura na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, conforme atesta Vinicius Dantas (2002, p. 102). Nesse período, o autor formulou um roteiro para auxiliar os alunos a analisarem as *Memórias de um sargento de milícias*, no qual encontramos um “esquema geral para o estudo do romance” (CANDIDO, 1960, p. 1, anexo 1) que nada é senão um método sintético destinado à investigação do livro em sua integralidade, sem que se penda exclusivamente para a forma ou para o conteúdo. O datiloscrito do referido roteiro, a que tivemos acesso na *Ocupação Antonio Candido*, propõe o estudo dos seguintes itens:

- A. Elementos:
 - 1. Quanto à matéria:
 - a. Enredo
 - b. Personagens
 - c. Ambiente

- d. Tempo
- 2. Quanto à fatura:
 - a. Técnica de composição
 - b. Estilo
- B. Princípios:
 - 1. De coerência
 - 2. De verossimilhança
- C. Significado. (CANDIDO, 1960, p. 1, anexo 1).

Apesar de seu caráter propedêutico, essa proposta de análise é um antídoto contra todos os radicalismos no âmbito metodológico, haja vista que manifesta um panorama abrangente das componentes do texto narrativo. Ela apresenta dois momentos do exercício crítico: o primeiro é a descrição, a compreensão, e corresponde ao segmento “A”; o segundo refere-se à interpretação e corresponde aos segmentos “B” e “C”.

A etapa compreensiva é uma espécie de levantamento e padronização de dados referentes ao conteúdo (matéria) e à forma (fatura) das *Memórias*. No que diz respeito ao plano conteudista, Candido compreende-o do seguinte modo: 1) enredo é o tema e segmenta-se em assunto geral (“a formação de Leonardo”) e assuntos paralelos (“as vicissitudes de Leonardo Pataca”, “D. Maria e seu mundo”, “o caso [...] da fortuna do Compadre”, “acontecimentos e [...] destino dos personagens”, “os casos individuais, e a sua inter-relação”); 2) personagens compreendem “os que são *caracterizados* por alguma forma, mesmo brevemente”; em seguida, deve-se “estabelecer a sua hierarquia (principais, secundários, terciários)”, “estudar a sua inter-relação” e “estabelecer a função de cada um no enredo e na construção do panorama social”; 3) ambiente é o “meio social” e podemos entendê-lo fazendo “um levantamento dos usos e costumes”, tais como “festas, crenças, relações humanas, vida escolar, educação religiosa, grupos sociais descritos”, “vida familiar”, “vida religiosa”, “vida recreativa”, “profissões”, “superstições”, “moda”; 4) tempo é a “duração dos acontecimentos e sua sucessão” e, para captá-lo, o analista tem de “procurar distinguir as sequências temporais (dias, semanas, meses, anos)”, “marcar as sequências regulares e os saltos temporais, os retrospectos, antecipações, etc.” (CANDIDO, 1960, p. 3-4, anexo 1, grifo do autor).

Em relação à forma, Candido (1960, p. 2, 4, anexo 1) distingue dois momentos da análise: 1) o estudo da técnica de composição, isto é, a averiguação da divisão dos capítulos, da “ligação entre eles”, da “sua função na narrativa”, de modo que se possa perceber “como se engrenam”, “como os costumes são utilizados para a estruturação dos episódios”, se “há costumes desligados da narrativa”, se “há vezes em que esta parece simples apêndice daqueles”, se “há partes do livro em que se apresenta maior ou menor equilíbrio entre os acontecimentos e a descrição dos costumes”; também aí se insere o exame dos “recursos narrativos”

(“monólogo, diálogo, conversa, cenas coletivas”) e do “foco narrativo”; 2) a caracterização do estilo, “visando sobretudo os elementos com que o autor obteve a simplicidade, a ironia e a comicidade”, como a proximidade “da fala corrente”, o “tom coloquial”, o “vocabulário singelo”, a “adjetivação por contraste”, o “ritmo das frases”, “o emprego da descrição pitoresca”.

Após a compreensão dos aspectos da matéria e da fatura, passa-se à interpretação, que envolve duas etapas: 1) “pesquisa da coerência e da verossimilhança”, que, no caso do *Sargento de milícias*, corresponde “ao estudo do meio social”; 2) “caracterização da filosofia do livro, a sua visão da vida” (CANDIDO, 1960, p. 4, anexo 1).

Isso posto, a seguinte questão se nos impõe: por que Candido, consciente de que as análises da forma e do conteúdo são apenas momentos preambulares do processo crítico e de que o desvendamento do significado está ligado à decifração da cosmovisão encerrada na obra (e a sociologia pode com essa tarefa contribuir), transferiu, em meados da década de sessenta do século passado, a reflexão sobre a estrutura para o núcleo de seu trabalho intelectual?

Tudo indica que Candido tenha sofrido o influxo da maré formalista-estruturalista que atingiu consideravelmente o estudo dos textos literários. Ele, assim como os críticos que são da mesma geração que a sua, como Álvaro Lins, Augusto Meyer e Sérgio Buarque de Holanda, formaram-se, sobretudo, lendo os autores do século XIX, de cujos ensinamentos não se desvencilharam. Num dos trechos manuscritos no caderno intitulado *O grupo social e sua manifestação no plano literário*, caderno esse em que aparecem esboços de ideias que foram posteriormente exploradas em *Os parceiros do Rio Bonito*, na *Formação da literatura brasileira* e em *Literatura e sociedade*, Candido (2018, p. 56, anexo 2, grifos nossos) afirma que o “estudo do ‘período’ à Taine (correlação geral obra-meio no sentido amplo) conduz a resultados interessantes, de natureza histórica, e tem como resultado positivo a tendência para a descoberta de ‘leis’, de correlações latas”. Isso demonstra que Candido não endossou aquilo que Wellek ([19--]a, p. 223) chamou de “a revolta contra o positivismo”; ao contrário, teve consciência do valor histórico do esclarecimento de nexos entre as produções estéticas individuais e as ideias coletivas em voga. Todavia, diz Wellek ([19--]a, p. 223) que “de maneira nenhuma todos os estudiosos antigos eram positivistas, no sentido de acreditarem realmente nos ensinamentos de Comte e Spencer.” Ou seja, não podemos menosprezar todos os críticos pré-formalistas rotulando-os de positivistas à caça de causas determinantes. Além disso, desde a filosofia platônico-aristotélica, o princípio lógico da razão suficiente — a descoberta da causalidade — foi um método seguro para a plasmação das ideias.

Embora Candido, a partir do decênio de 1960, tenha começado a falar, reiteradamente, em forma e estrutura, os conceitos de sua crítica não são totalmente compatíveis com aqueles empregados pelo formalismo eslavo e pelo estruturalismo francês. Segundo René Wellek ([19--]b, p. 65-66), os formalistas revoltaram-se contra a tradição de estudo das ideias no âmbito da literatura, o que não significa que eles afirmavam a inexistência do conteúdo, isto é, das ideias, da mensagem, da doutrina veiculadas pelo texto. O conteúdo era, em geral, por eles visto como um dos aspectos da forma, não havendo sentido em sua investigação como fenômeno isolado, já que ele seria unicamente produto da articulação entre as componentes da obra literária. Ou seja, aquilo que o texto literário diz tem menos relevância para os expoentes do formalismo do que a maneira pela qual diz, pois, para eles, a literatura resulta de um modo específico de arranjar a linguagem sem o qual não se atinge nenhum efeito artístico. Desse ponto de vista, o conteúdo não é negado, como salienta Chklovski (*apud* WELLEK, [19--]b, p. 66), mas torna-se secundário para a crítica, posto que a realização da obra de arte dependeria do trabalho de configuração linguística que transforma a linguagem usual em arte. Victor Zhirmunsky (*apud* WELLEK, [19--]b, p. 66), por exemplo, afirma que “amor, tristeza, luta íntima trágica, uma ideia filosófica”, quando são transfigurados em linguagem estética, em poesia, em narrativa, deixam de existir como tais, isto é, abandonam a sua natureza ontológica, para transmutarem-se em forma, ou seja, em recursos expressivos e de composição. Para Jakobson (*apud* WELLEK, [19--]b, p. 66), as ideias são apenas “meios para um fim”, assim como as cores utilizadas na pintura, que, antes de serem esteticamente trabalhadas na tela, não têm relação alguma com o âmbito da arte.

A posição de Candido (1975a, p. 7), no terreno da teoria, distancia-se dessa que descrevemos, visto que, para ele, o arranjo, a combinação dos recursos expressivos tomada em sua totalidade conduz a vários significados possíveis e o crítico pode salientar aquele de sua preferência para executar a análise. Na verdade, os formalistas anteriormente citados e Candido enfatizam a indissociabilidade entre forma e conteúdo, entre modo de expressão e ideias veiculadas, e nisso eles estão de acordo, mas enquanto aqueles se interessam mais pelos recursos linguísticos usados para obter-se o efeito artístico, este volta-se, sobretudo, às camadas de significado resultantes desses mesmos recursos. Em maior ou menor grau, em ambos os casos, a forma é levada em consideração, porém, sob prismas diferentes.

Por focalizar, principalmente, a discussão das ideias sugeridas pelos aspectos formais, a crítica de Candido é ideológica e perfeitamente coerente com uma tradição bastante sólida que sempre buscou descortinar o *significado* das obras. É claro que muitas vezes os críticos do passado incorriam em reducionismos e generalizações forçadas, desrespeitando a integridade

do objeto estético em nome da comprovação das leis a que se referiu Candido, mas ninguém pode negar a sagacidade interpretativa de notações centradas em fatores, isto é, a crítica ideológica que averigua os fatores externos de que resultam os textos literários — método sem o qual, para Candido (2007, p. 36, grifos do autor), inexistente a crítica:

[...] ao contrário do que pressupõem os formalistas, a compreensão da obra não prescinde da consideração dos elementos inicialmente não literários. O texto não os anula, ao transfigurá-los e, sendo um *resultado*, só pode ganhar pelo conhecimento da realidade que serviu de base à sua realidade própria. Por isso, se o entendimento dos fatores é desnecessário para a *emoção estética*, sem o seu estudo não há *crítica*, operação [...] essencialmente de análise, sempre que pretendemos superar o impressionismo.

Para Merquior (1970, p. 123, grifos nossos), esse raciocínio de Candido, segundo o qual o texto é sempre o *resultado* de fatores, exhibe “uma louvável resistência ao formalismo” ao lembrar a seguinte obviedade: “nada existe no texto que não estivesse antes na sociedade — a não ser o próprio texto”; noutros termos: “a obra de arte não é nenhum epifenômeno da sociedade, porém isso não autoriza ninguém a concebê-la como algo misteriosamente *incausado e associal*”.

Portanto, o método da redução estrutural empregado por Candido em “Dialética da malandragem” não se apropria dos conceitos do formalismo tal como ocorre na crítica de Roberto Schwarz, que solda os aportes do neomarxismo de tipo adorniano à noção de forma proveniente da linguística estrutural. Segundo Wellek ([19--]a, p. 239), o formalismo concebe a obra literária “como a ‘soma de todos os recursos nela empregados’; estrutura métrica, estilo, composição, todos os elementos geralmente chamados forma”. Afirma também o autor que, para os formalistas, a literatura consiste na “deformação” da linguagem comum, de modo que se chame a atenção para a organização textual e que “todas as suas relações biográficas e sociais” sejam “minimizadas ou consideradas como puramente externas.”

Formalistas, estruturalistas e semióticos, em geral e de algum modo, voltam-se à função poética dos textos e ao fenômeno da metalinguagem, mas há outras possibilidades de exercer a crítica literária sem solapar a compreensão da forma, conforme afirma Merquior (1981b, p. 146-147, grifos do autor), para quem

Metalinguagem é todo processo semiótico que tem a linguagem *por objeto*; porém para a literatura, a linguagem não é objeto e sim veículo e matéria-prima. Há, é claro, uma dimensão metalinguística na função poética da linguagem; mas querer reduzir a última à primeira, ou mesmo, como pretende Jakobson, a uma espécie de metáfora sutil da primeira (o famoso “foco na

mensagem por ela mesma”) não significa apenas encorajar a insularização das letras frente ao mundo real — significa, antes de mais nada, trair a própria natureza profunda da literatura enquanto discurso simbólico.

É por essa razão que os formalistas heterodoxos, isto é, aqueles que fizeram a depuração do formalismo e não dissolveram as noções de causalidade e contexto histórico, conseguem explicar sapientemente a complexidade do texto literário, levando em consideração a maior parte daquelas componentes a que aludiu Candido em seu esquema pedagógico de abordagem do *Sargento de milícias* usado na disciplina de Literatura Brasileira da Faculdade de Assis.

Após 1960, Candido sentiu a necessidade de reinterpretar o conceito de forma que estava então na moda, direcionando a sua atenção a ele — algo que não ocorria antes, basta ver que as obras *Introdução ao método crítico de Sílvio Romero*, *Formação da literatura brasileira* e *Ficção e confissão* não têm como centro os aspectos estruturais. A preocupação do autor com eles foi motivada pela situação histórica da crítica naquele momento. Candido sentiu-se compelido a explicar a sua metodologia por meio dos próprios termos que impregnavam o debate teórico. E, para isso, não se valeu apenas de uma ou outra corrente teórica: suas influências são muitas, o que inviabiliza qualquer tentativa de inclusão do autor a uma linhagem de pensamento específica. Aqueles que insistem em encapsulá-lo no âmbito da crítica marxista, como Roberto Schwarz (1987d, p. 129; 1999a, p. 30), Ricardo Musse (1995) e Edu Otsuka (2015, p. 390), estão, na verdade, escamoteando a natureza pluralista do ensaísmo candidiano. Sem dúvida, esse pluralismo é também um reflexo do ceticismo em relação às abordagens *stricto sensu* e, inclusive, ao marxismo. Ademais, Luiz Carlos Jackson (2001, p. 129, grifos nossos) colheu um depoimento de Candido que mostra que o crítico não se considerava marxista:

Quanto às críticas que, ouvi dizer, alguns faziam a respeito de eu ter misturado autores tão díspares, penso que não cabem, porque toda tentativa de síntese parte necessariamente de elementos díspares. O importante é chegar a um ponto de vista integrado, harmonioso e realmente *explicativo*. Quero ainda esclarecer que sofri muita influência de Marx, mas *nunca me considerei marxista propriamente dito, obrigado a ser coerente com a totalidade de sua filosofia*. E, pensando bem, Marx também poderia sofrer reparos pelo fato de haver misturado Hegel, Ricardo, Adam Smith, Malthus, economistas liberais e socialistas franceses.

Seria equivocado, portanto, dizer-se que Candido foi um dos representantes periféricos do marxismo. Em texto recente, Schwarz (2018, p. 73) diz que seu mestre, de fato, não aderiu com exclusividade a nenhum método crítico em voga — *New Criticism*, estilística espanhola,

formalismo russo, os vários tipos de marxismo, estruturalismo e pós-estruturalismo franceses —, quando fundou o Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, pois “Antonio Candido buscava fugir dessas diferentes formas de exclusivismo, em que reconhecia modos mais modernos de atraso cultural ou de deslumbramento colonizado.” Portanto, em lugar de ver a postura aberta, eclética e sintética do crítico como falta de engajamento, vejamo-la como combate à colonização no terreno das ideias. A tentativa de integração de métodos aparentemente contraditórios é também uma forma de reagir contra a assimilação irrefletida de modismos intelectuais que não cabem a nenhum pensador.

Assim como Carpeaux (2008, p. 40), que, para escrever a *História da literatura ocidental*, aproveitou os conhecimentos dos principais historiadores ocidentais da literatura, formulando, depois de longo processo de absorção e depuração de teorias as mais diversas, “o método estilístico-sociológico”, Candido preferiu a abordagem integradora a aderir a uma doutrina. A postura integradora nada é senão, como ficou evidente, uma “tentativa de síntese”. Carpeaux (2008, p. 40, grifos nossos) argumenta que somente a síntese de perspectivas contraditórias — isto é, a fusão dos estudos que veem a literatura como “expressão estilística” autônoma com aqueles que a concebem como “reflexo das situações sociais” — é viável, mesmo que seja vista negativamente como ecletismo:

Nada será mais justo do que a objeção: isso não é síntese e sim ecletismo, sem capacidade ou vontade de se decidir. A resposta só pode ser tão relativista como o é a própria sociologia do saber: para sair daquela antinomia, seria necessária uma decisão de ordem metafísica, já fora do alcance da sociologia do saber, já fora das possibilidades que a nossa situação espiritual-social, nesta nossa civilização, oferece. *Só quando esta civilização, com a sua literatura e a sua sociologia do saber, houver acabado, será possível julgá-la definitivamente*, e nesse julgamento será implicada aquela “decisão metafísica”.

Esse excerto contribui com o esclarecimento do método candidiano de crítica: todos os pontos de vista têm valor relativo, sendo incapazes, isoladamente, de fornecer diretrizes para um julgamento definitivo dos textos literários. O homem é falho e a sua visão, deformada. Conseguirá explicar de modo menos reducionista e desfocado a natureza das obras de literatura quem tiver, como Candido, senso da evolução histórica. Isso não significa apenas a inclusão do objeto estético numa experiência humana mais ampla, mas a noção de que o método mais perfectível é aquele que sintetiza as contribuições da história da crítica e elimina, na medida do possível, as imperfeições acumuladas.

3. O MÉTODO ESTRUTURAL-MARXISTA EM “DE CORTIÇO A CORTIÇO”

En littérature plus qu'ailleurs, les doctrines ne valent tout justement que ce que valent les esprits qui les appliquent. (LANSON, 1895, p. XI).¹⁵

3.1 A síntese como reação à crise dos métodos

A primeira publicação do estudo crítico do romance *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, denominado “De cortiço a cortiço”, de Antonio Candido (2015a), deu-se em 1991 na revista *Novos Estudos CEBRAP*. Os pressupostos teóricos desse ensaio foram publicados anteriormente em duas versões: a primeira, cujo título é “A passagem do dois ao três: contribuição para o estudo das mediações na análise literária”, na *Revista de História* da Universidade de São Paulo, em 1974; a segunda, intitulada “Literatura — Sociologia”, resulta de uma conferência proferida em 1975, no II Encontro Nacional de Professores de Literatura, posteriormente publicada nos *Cadernos da PUC*, em 1976 (CANDIDO, 2002, p. 51).

A proposta geral dos dois textos teóricos é a superação do binarismo lógico inerente ao estruturalismo e ao sociologismo e a adoção de um método de natureza triádica, o método dialético. Segundo Candido (2002, p. 51-52), o estruturalismo tem “fixação com o número 2”, pois “a busca de modelos genéricos se associa nele a uma espécie de postulado latente de simetria, que o faz balançar entre cru e cozido, frio e quente, claro e escuro”. A crítica dirige-se diretamente a Lévi-Strauss (recordemos o título de um de seus livros: *Le cru et le cuit*), estudioso amplamente aclamado por suas contribuições à antropologia e igualmente criticado — sobretudo pelos marxistas — por sua obsessão pelas estruturas mentais e comportamentais do homem enquadrado sob o ponto de vista da espécie e não da História.

Assim como o estruturalismo, que se concentraria na plasmação de um modelo conceitual capaz de explicar o funcionamento da mente e das manifestações culturais por meio de pares opositivos, o sociologismo também apresentaria, por assim dizer, a mesma debilidade dualista, posto que estaria preso às categorias de causa e efeito, de modo a incluir, na primeira, a sociedade e, na segunda, a literatura. Daí Candido (2002, p. 51-52) chamar essa modalidade de “paralelística”, pois, para ela, “a sociedade se reflete na literatura e o texto é uma incorporação dos elementos tomados à realidade e transformados em assuntos, temas, motivos da composição.”

¹⁵ “Em literatura mais que noutros domínios, as doutrinas valem tão somente o que valem os espíritos que as aplicam.” (Tradução nossa).

Esse tipo de abordagem reflete o espírito cientificista do século XIX, que produziu a crença na análise estritamente objetiva do fenômeno literário, como se ele pudesse ser explicado com os instrumentos analíticos provenientes das ciências exatas e naturais. Vários críticos oitocentistas romperam com a ideia de crítica como apreciação da qualidade retórica e exercício subjetivo de correção do gosto, e também de historiografia como arrolamento cronológico de autores e obras, para transformar a análise literária em disciplina. É o caso de Sílvio Romero, segundo Candido (2006, p. 63): “Para ele, como para os seus contemporâneos, crítica vem a ser uma espécie de sinônimo de método científico, de objetividade, além de disciplina literária.” O polímata da Escola de Recife delimita o conceito cientificista de crítica desta maneira: “A parte da lógica aplicada, que, estudadas as condições que originam e as leis que regem o desenvolvimento de todas as criações do espírito humano, científicas, artísticas, religiosas, políticas, jurídicas e morais, aprecia as obras dos escritores que de tais fatos se ocuparam.” (ROMERO *apud* MARTINS, 2002, p. 17).

Para nós, hoje, se não é importante a tentativa de esclarecimento dos fatos que originaram a obra literária, também não cabe discernir as leis que a condicionaram, como se a capacidade de criação do homem não fosse, pelo menos parcialmente, dominada por uma força intrínseca, endógena, dificilmente explicável pelos parâmetros generalistas das ciências. Porém, devemos nos esforçar para compreender a obra de Sílvio à luz do momento histórico em que foi escrita. Tratava-se de superar a crítica impressionista e retórica, como a de Fernandes Pinheiro, valendo-se, para isso, de critérios proporcionados pela miríade das ciências da moda: Sílvio, no dizer de Candido (2006, p. 68), “em completa oposição à crítica brasileira da época, não apela para as categorias estéticas, mas analisa as condições histórico-sociais e étnicas, pugnando por uma crítica desassombrada e livre, ligada às correntes intelectuais do tempo.”

A principal dessas correntes é o positivismo crítico de Taine, que levou Sílvio a constatar o seguinte: “O critério não deve ser a velha Retórica, mas o estudo dos determinantes da criação intelectual, a saber: 1) a ação do clima sobre as populações; 2) a formação e origem racial; 3) o folclore e sua gênese.” (CANDIDO, 2006, p. 77). Note-se que, por mais discutíveis que possam ser, esses fatores contribuíram para o entendimento de que a literatura está integrada no conjunto da cultura, é elemento vivo e atuante, não apenas ornamento ou ilustração. Além disso, o esforço dos críticos positivistas, no sentido de escrever a história de uma nação por meio da análise de sua produção literária, buscando dar unidade ao espírito nacional, almejando descortinar o significado profundo de determinado período, não pode ser menosprezado.

O historicismo — a referência primordial dos positivistas — não basta a si mesmo, posto que a obra não é somente produto histórico, resultado de elementos externos; todavia, graças a ele, surgiu a história da literatura, na acepção moderna do conceito, e críticos de orientação histórica tiveram parâmetros para investigar a relação entre texto e contexto, embora esses parâmetros tenham sido frequentemente reelaborados por autores sensíveis à dimensão estética das obras. Candido (2002, p. 52) tinha plena consciência de que o positivismo “prestou enormes serviços aos estudos literários, consolidando a história da literatura e a filologia, além de estabelecer critérios para avaliar as ligações entre a obra e a sociedade num dado momento.”

É lícito apontar-se o método positivista nos estudos literários como reducionismo ou deformação, mas é necessário frisar que, devido à sua recepção e incorporação por Sílvio Romero e José Veríssimo, a crítica, no Brasil, adquiriu independência como gênero e força heurística. Houve crítica antes da época em que viveram esses autores, porém, no dizer de Wilson Martins (2002, p. 13) em introdução a seu livro *A crítica literária no Brasil*, foi “preciso esperar pelo século XIX, bem entendido, para que a preocupação metodológica, com os debates correspondentes, adquirisse o caráter sistemático e deliberado que lhes conhecemos, até alcançar o paroxismo dos nossos dias.”

Na Europa, foi somente no século XVIII, com Herder, que a literatura passou a ser vista como objeto adequado à compreensão dos fundamentos espirituais de uma nação, devendo, portanto, ser explicada com o rigor dos métodos científicos. Mais especificamente, foi a partir de Taine, no século XIX, que a ausência de discussão metodológica se tornou impensável à crítica literária. É devido a esse pioneirismo que afirma Carpeaux (2008, p. 19): “Taine é o Herder do século XIX: todos descendem dele.” Assim como os europeus Brandes, Scherer, Brunetière e Lanson, os brasileiros Romero e Veríssimo herdaram o esquematismo positivista tainiano, para o qual as causas da obra literária se encontram no conjunto dos fatos históricos, no entendimento do Espírito hegeliano sob o ponto de vista imanente, de modo que a individualidade do autor e da sua produção escrita seja relegada a segundo plano:

Taine é positivista: o conceito da independência das forças espirituais lhe é alheio. Entende Herder e Hegel como se fossem biólogos do Espírito; e substitui a evolução autônoma e dialética do Espírito pela cooperação de fatores reais, as três famosas determinantes: *race, milieu, moment historique*. Na *Histoire de la littérature anglaise* (1864/1869), Taine transforma a dialética hegeliana em *jogo de causalismos positivos*. (CARPEAUX, 2008, p. 18-19, grifos nossos).

Isso elucidada, ao menos em parte, o motivo pelo qual, sobretudo após a Primeira Guerra, os estudos literários europeus, em sua maioria, insurgiram-se contra o positivismo, isto é, “contra toda a suposição implícita de que a literatura deveria ser explicada pelos métodos das ciências naturais, pela causalidade, por forças determinantes externas como são formuladas na famosa tríade de Taine” (WELLEK, [19--]a, p. 223). *Mas como fazer com que a crítica se livre dessa busca mecânica da causalidade e dos fatores determinantes sem deixar de ser histórica, ou seja, sem menoscar a força contextual e sem passar ao extremo oposto que é a crença de que a obra é incausada e desvinculada do momento histórico?* O ensaio “De cortiço a cortiço” apresenta uma solução a esse problema, diferente da encontrada na *Formação da literatura brasileira* e próxima, em alguns aspectos, daquela plasmada em “Dialética da malandragem”.

Entre ver a literatura “como duplicação da realidade” e encará-la “como objeto manufaturado com arbítrio soberano”, Candido (2015a, p. 108, grifos do autor) acredita que

[...] seria melhor a visão que pudesse rastrear na obra o mundo como material, para surpreender no processo vivo da montagem a singularidade da fórmula segundo a qual é transformado no mundo novo, que dá a ilusão de bastar a si mesmo. Associando a ideia de *montagem*, que denota artifício, à de *processo*, que evoca a marcha natural, talvez seja possível esclarecer a natureza ambígua, não apenas do texto (que é e não é fruto de um contacto com o mundo), mas do seu artífice (que é e não é um criador de mundos novos).

Sugere-se averiguar *de que modo o processo é construído pela montagem*, isto é, tenciona-se sair do paralelismo para chegar-se à dialética, tal como proposto por Lukács, que “se interessava não apenas pela transposição do fato em tema, mas pela função deste processo na estruturação da obra.” (CANDIDO, 2002, p. 53). Candido não menciona com exatidão a obra do filósofo húngaro em que tal procedimento ocorre, o que seria esclarecedor, posto que esse último não sustém uma concepção unívoca de método crítico ao longo da sua trajetória intelectual, podendo-se, inclusive, encontrar antagonismo metodológico e ideológico ao se compararem *A alma e as formas* e o ensaísmo politicamente doutrinário. Contudo, observa-se que Candido (2002, p. 53) enfatiza o posicionamento teórico de Lukács em sua fase posterior à reconstrução do programa marxista ocidental com *História e consciência de classe*:

[...] o elemento social se torna fator de constituição da estrutura, não modelo do conteúdo, e o paralelismo se atenua até eventualmente desaparecer. Sobretudo porque, graças ao conceito de infraestrutura e de ideologia, os marxistas desconfiam da camada aparente e procuram vê-la como afloramento, manifestação superficial de significados profundos, que podem ser diferentes e que, estes sim, exprimem as relações reais com a sociedade.

Ou seja, assim como, no âmbito das ciências sociais, os marxistas veem — quer com pendor determinista, quer com inclinação à dialética hegeliana — os produtos do espírito como subordinados, em maior ou menor grau, às forças produtivas e às relações de trabalho de dada etapa histórica, os críticos literários, se almejam atingir o sentido profundo da obra, devem desconfiar do seu aparente autotelismo, da imediaticidade de seu discurso, para então lograr a sua estrutura, cuja substância, para Lukács, é social.

Os ensaios críticos de orientação marxista mais emblemáticos de Lukács são aqueles que o autor dedica à análise dos romances clássicos do século XIX, como os de Balzac, Stendhal e Dostoievski, por exemplo. As obras não são escolhidas ao acaso: ele encontra nelas o elã que fomenta o seu ideal de civilização, isto é, o humanismo abatido que luta pela sobrevivência num cenário em que os valores burgueses o repelem. Ao examinar *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, Lukács (2009, p. 586) não compreende o embate entre a ética humanista e os preceitos capitalistas apenas como tema, mas como “a força propulsora e o critério da ação de todo o romance”, o que podemos chamar de estrutura. Na verdade, o padrão de ação das personagens é, a um só tempo, o nervo do romance, a sua unidade e a racionalização de uma tendência comportamental historicamente delimitada. Veja-se o que Lukács (2009, p. 587) diz do criador do *Bildungsroman*:

Goethe [...] cria homens cuja vida se desfaz no nada; delineia personagens nas quais a especialização pela divisão de trabalho capitalista hipertrofia um traço de sua personalidade até o caricaturesco, enquanto deixa estiolar o resto de sua humanidade; mostra como a vida de outros se desfaz por sua vez em nulidade, em dispersão sem valor, desprovida de um centro consistente, de uma atividade que nasça do centro humano da personalidade e ponha sempre em movimento o homem inteiro.

Com efeito, esse tipo de modulação crítica, que mostra como a estrutura literária é fruto, entre outros aspectos, da sensibilidade artística movida para a captação do que é essencial no desenvolvimento histórico — para Lukács, a transformação na esfera dos valores desencadeada pela crescente divisão capitalista do trabalho —, constitui um dos pilares da epistemologia crítica forjada por Candido a partir do decênio de 1960. No entanto, ao contrário de Candido, para quem o instrumental marxista somente contribui para o esclarecimento da obra literária — sobretudo, para o entendimento do gênero romanesco —, Lukács, após ter renegado as perspectivas kantiana e weberiana que orientaram o seu pensamento juvenil, passou a buscar no fenômeno literário o fermento da sua ideologia, isto é, julgou o valor dos textos conforme o seu nível de engajamento ideológico. Desse modo, enaltece o *Wilhelm Meister* porque, nesse

livro, seria possível notar a degradação do humanismo promovida pelo poderio burguês, e, paradoxalmente, acusa Flaubert de ter aderido acriticamente à ética burguesa ao exprimir “um preconceito resultante de uma observação exterior e superficial das manifestações da vida burguesa, das formas de vida características da sociedade burguesa.” (LUKÁCS, 1968, p. 60).

Embora Candido, em “De cortiço a cortiço”, apresente uma interpretação marxista do romance de Aluísio Azevedo, posto que sublinha a desumanização resultante da divisão do trabalho representada pela habitação coletiva construída pela personagem João Romão, não faz de bússola da sua crítica o critério do engajamento. Ademais, o marxismo — ao lado de outras correntes, mormente do estruturalismo — serve-lhe como aprimoramento do método crítico, haja vista que ele foi um dos críticos brasileiros que se esforçou, no Brasil, para renovar a tradição crítica, hegemônica na primeira metade do século XX — consolidada pelas historiografias literárias escritas, principalmente, por Sílvio Romero, José Veríssimo e Ronald de Carvalho.

Em realidade, interessava menos a Candido o ânimo combativo de Lukács do que certa sensibilidade do autor húngaro para a percepção dos pontos de confluência entre estética e História. A possibilidade de captar-se esse imbricamento não era apenas uma preocupação de Candido, mas uma inquietação que atingia os estudiosos da literatura que vivenciaram aquilo que Afrânio Coutinho (2004, p. 5, grifo do autor) designou como “a crise de métodos”:

De um lado, a história literária *histórica*; do outro, tentativas de renovação metodológica, de conteúdo estético ou filosófico. De um lado, os métodos históricos e documentais, eruditos e positivos, dominantes no século XIX, para os quais o estudo da literatura deve consistir no exame das condições ou circunstâncias que envolvem a criação das obras literárias, sendo, portanto, uma disciplina histórica, baseada no método histórico, na noção da historicidade do fato literário e da possibilidade de estabelecer entre os fatos relações de causalidade e condicionamento. Do outro lado, uma reação anti-historicista, que, repelindo a identificação de espírito e natureza que realizara o século XIX, ataca os abusos do método histórico, seja em certos elementos mais extremados, negando a sua pretensão de explicar de maneira total a obra de arte a partir do conhecimento e explicação de sua gênese no meio histórico, social ou econômico: seja aprofundando ainda mais a negação, recusando o próprio princípio do método, isto é, a historicidade do fenômeno literário e a possibilidade de estabelecer os nexos de causa e condições. À escola histórica e ao método histórico, filológico ou erudito, cujo período áureo foi entre 1860 e 1890 (L. Sorrento), opõem-se a escola estética e o método estético ou crítico.

Esse excerto é parte do texto, publicado em 1955, “A questão da história literária”, que prefacia a obra *A literatura no Brasil* e reflete a situação de antagonismo em que se achava a epistemologia da crítica em meados do século passado. Afrânio Coutinho, ante a querela

metodológica, sugere a conciliação dos opostos, convicto de que o imperativo de reconhecimento da especificidade da literatura advogada pela corrente esteticista significou um avanço, embora não inviabilize a tradicional orientação histórica focada, quase sempre, na situação de surgimento da obra e nos fatores de seu condicionamento. Está claro que, no que tange à crítica e à historiografia literárias, “o objeto de [...] estudo é a própria obra literária, na sua estrutura e desenvolvimento. Todavia, isso não implica o afastamento ou isolamento de outros conhecimentos necessários à situação da obra e à compreensão de suas relações no tempo e no espaço.” (COUTINHO, 2004, p. 12). Não se trata de ecletismo de quem não se decide por um ou outro caminho, mas de equilíbrio valorizado por quem tem consciência de que, por mais que as investigações do formalismo eslavo e da nova crítica anglo-americana sejam capazes de apreender o sentido do texto pelo próprio texto, recusando a interpretação *ab extra* em nome da *ab intra*, é necessário reconhecer que o método histórico é insubstituível, pois só ele esclarece a integração do objeto estético no todo da sociedade.

Vale lembrar que, conforme salienta Candido (2002, p. 58), essa ponderação das forças contrárias, por assim dizer, era o fundamento do método da *explication de texte*, que “apareceu na França em pleno fastígio do positivismo crítico e da história literária nele baseada; e a *explication de texte*, quando bem conduzida, preserva simultaneamente a integridade estética (por meio da análise gramatical e estilística) e as vinculações históricas.” Também cabe mencionar “o caso da estilística de Spitzer, a partir do decênio de 1910, em que pese o seu senso agudo do momento e o seu gosto pelas grandes extrapolações culturais.” (CANDIDO, 2002, p. 59).

Segundo Afrânio Coutinho (2004, p. 4), a crise metodológica da história e crítica literárias foi impulsionada pelas ideias de Dilthey, na Alemanha, Croce, na Itália, e Lanson, na França, e “ficou bem formulada no Primeiro Congresso Internacional de História Literária, reunido em Budapeste, em 1931, cujo tema foi, precisamente, ‘os métodos da história literária’.” Três décadas depois, em 1961, houve, no Brasil, iniciativa similar a essa havida na Europa, o Segundo Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, do qual Candido participou, apresentando comunicação que foi publicada, em 1965, no livro *Literatura e sociedade*, com o título “Crítica e sociologia: tentativa de esclarecimento”. Preservada a sua peculiaridade, a conclusão a que chega Candido (1975a, p. 4) — “tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo” — alinha-se à formulada por Wilson Martins (2002, p. 43, grifos nossos), que também interveio no debate do congresso de 1961:

O excesso de historicismo faz sair da literatura; o excesso de esteticismo não permite que nela se entre. Entre esses extremos, haverá lugar, com certeza, para a grande crítica criadora que, *realizando a síntese puramente instrumental dos métodos, alcance a síntese filosófica da Literatura como criação espiritual.*

Note-se que, para esse estudioso, os críticos circunspectos sempre desconfiam da eficácia da aplicabilidade de um método, preferindo, à crença servil nos instrumentos de uma ou outra orientação, a síntese que reflete o esforço do discernimento e da articulação dos resultados historicamente alcançados:

Em conclusão, a crítica literária, considerada em sua natureza profunda, implica a tentativa de estabelecimento de três sínteses simultâneas (das quais o ensaio crítico é, por sua vez, a síntese literária ou interpretativa): 1) a síntese dialética entre a tese da obra de arte e a antítese do julgamento; 2) a síntese metodológica fundada no aproveitamento prioritariamente decrescente de todas as técnicas de estudo, segundo o plano específico do problema crítico que se quer elucidar (biográfico, genérico, estilístico, histórico, etc.); 3) a síntese histórica no sentido largo da expressão, que veja a Literatura nos seus quadros próprios de nação, civilização e momento histórico. (MARTINS, 2002, p. 44).

Em “De cortiço a cortiço”, funde-se a perspectiva esteticista à historicista, num movimento crítico que parte dessa última em direção à primeira, com vistas a descortinar o significado propriamente textual. Quer dizer, a análise marxista do conteúdo sócio-histórico é o caminho epistemológico que conduz ao sentido profundo do romance *O cortiço*, ou seja, à estrutura. Emprega-se, portanto, a síntese advogada por Candido, em “Crítica e sociologia”, por Wilson Martins e Afrânio Coutinho, entre muitos outros críticos que presenciaram a crise dos métodos (Carpeaux, Álvaro Lins, Augusto Meyer, Sérgio Milliet, por exemplo). Embora Candido (2002, p. 56-57) tenha optado pelo percurso que vai da representação dos dados externos aos aspectos internos, estruturais, ele admite como válida a orientação oposta: “se tivermos uma concepção totalizadora, qualquer análise adequada da forma termina por recuperar o conteúdo; e qualquer análise adequada do conteúdo termina por recuperar a forma.”

3.2 O número 3 ou a mediação

A via investigativa escolhida por Candido (2002, p. 75, grifos do autor), na verdade, foi uma reação combativa à senda, em geral, palmilhada pelos estruturalistas, embora, como veremos, o crítico deva ao estruturalismo, em grande medida, a sua interpretação:

[...] a análise *interna* pura, como é praticada por exemplo pelo Estruturalismo, visa a construir um modelo que, no fundo, acaba sendo *externo*, porque é um paradigma que corresponde a algo *fora* da obra singular, na medida em que se refere a um gênero, a uma coletividade virtual de obras. Ao contrário, é possível que um elemento *externo*, não específico, porque exprimindo complexos ideológicos de outras *séries*, possa ser usado como modelo *interno*, que esclarece a estrutura singular (de *dentro*) da obra considerada.

Isso posto, pode-se entender que, para Candido, o estruturalismo visa a construir um modelo conceitual, isto é, um modelo explicativo da estrutura, que, em termos genéricos, é o conjunto abstrato e formal de relações entre as partes componentes de uma totalidade. Possivelmente, Candido tinha em mente a obra inicial daquele foi o maior estruturalista francês no âmbito dos estudos literários, Roland Barthes (1970, p. 51), que, inspirando-se em Lévi-Strauss, fez esta bastante conhecida afirmação: “O objetivo de toda atividade estruturalista, seja ela reflexiva ou poética, é reconstituir um ‘objeto’, de modo a manifestar nessa constituição as regras de funcionamento (as ‘funções’) desse objeto.” Trata-se da síntese de um programa epistemológico baseado na busca dos elementos invariáveis: “a literatura é semelhante à barca Argos”, que “não comportava — em sua longa história — nenhuma criação, apenas combinações; presa a uma função imóvel, cada peça era entretanto infinitamente renovada, sem que o conjunto deixasse de ser a barca Argos.” (BARTHES, 1970, p. 21).

O problema desse tipo de análise, para Candido, é que ele direciona o olhar investigativo para fora do texto. É o caso, por exemplo, do livro *Sobre Racine*, em que Barthes (2008, p. VIII) traz a lume o padrão constitutivo das tragédias racinianas; ou seja, descobre-se “um sistema de unidades [...] e de funções” que não varia de uma obra para outra, de modo que a inteligibilidade de cada uma depende da compreensão do todo, do conjunto, da dimensão *externa*. Paradoxalmente, Candido sugere que o caminho inverso — isto é, aquele que vai do conteúdo sociológico plasmado a partir dos dados externos instituídos na obra em direção ao descortínio da “estrutura singular” — seja mais profícuo.

Assim, admite-se que o esclarecimento do que não se mostra na superfície da obra é o que realmente importa ao crítico. Existe, por conseguinte, algo que confere unidade ao texto, que liga as suas partes, sustentando a coerência do sentido — a estrutura. Para Candido, é possível torná-la inteligível, inicialmente, com uma reflexão sobre a sua origem social; em termos mais específicos, com uma abordagem marxista necessariamente liberta do determinismo presente em obras como *A arte e a vida social*, de Plekhanov, *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*, de Nelson Werneck Sodré, *Castro Alves e*

sua época, de Heitor Ferreira Lima etc. Esses autores incorporaram *ipsis litteris* os conceitos de estrutura e superestrutura de Marx (2008, p. 47):

[...] na produção social da própria existência, os homens entram em relações determinadas, necessárias, independentes de sua vontade; essas relações de produção correspondem a um grau determinado de desenvolvimento de suas forças produtivas materiais. A totalidade dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência.

Apesar de haver quem compreenda que a relação entre a base e a superestrutura, para Marx, é de determinação causal — é o caso de José Guilherme Merquior (1987, p. 76-77) e Giorgio Agamben (2008, p. 143) —, vários críticos literários marxistas opuseram-se à rigidez do princípio da causalidade, buscando alternativas que superassem a noção corrente, no marxismo mais ortodoxo, de que a obra é a emanção direta das forças produtivas em jogo e de que essas mesmas forças condicionam a consciência do escritor. Essa desatenção à configuração estética da obra, à fabulação contrária às leis gerais a que aspira a ciência e frequentemente deformadora dos elementos extraídos da realidade social, incomodava críticos que, apesar de encontrarem no marxismo clássico reveladora gnose dos fenômenos sociais, não sucumbiam, como demonstra Terry Eagleton (1976, p. 35) a respeito de Lukács, à ilusão de desconsiderar as condições formais que cada gênero literário apresenta:

No seu ensaio de juventude *A evolução do drama moderno* (1909), o crítico marxista húngaro Georg Lukács escreve que “o elemento verdadeiramente social da literatura é a forma”. Não é este o tipo de observação que normalmente se espera da crítica marxista. Por um lado, a crítica marxista opõe-se tradicionalmente a todas as espécies de formalismo literário, atacando aquela atenção inata às características puramente técnicas que despoja a literatura do seu alcance histórico e a reduz a um jogo estético. [...] Por outro lado, uma boa parte da crítica marxista prestou na prática escassa atenção às questões relacionadas com a forma artística, pondo de parte o assunto na sua busca obstinada do conteúdo político.

Ao longo de toda a sua trajetória intelectual, Candido (2015a, p. 110, grifos nossos) afastou-se desse marxismo mecanicista, atentando para o “conteúdo político” da obra apenas quando ele fosse o seu arcabouço. É o caso do romance *O cortiço*, em que “foi possível associar à vida do trabalhador a presença direta do explorador econômico, que [...] se torna *eixo da*

narrativa.” Veja-se que o termo “eixo”, evocando a ideia de articulação das partes da obra (ou das categorias da narrativa), designa metaforicamente a estrutura. Desse modo, depreende-se que a situação real do Brasil oitocentista — a exploração econômica passível de crítica marxista — tornou-se o princípio da organização textual. A unidade lógica do discurso narrativo, a sua coesão interna, portanto, é o resultado de um processo de criação que teve como ponto de partida o modo iníquo de sociabilidade numa nação que, incipientemente, se ajustava à ordem capitalista: “A originalidade do romance de Aluísio está nesta coexistência íntima do explorado e do explorador, tornada logicamente possível pela própria natureza elementar da acumulação num país que economicamente ainda era semicolonial.” (CANDIDO, 2015a, p. 110).

O conhecido fenômeno da acumulação primitiva do capital, descrito por Marx (1996, p. 340) no segundo volume de *O capital*, é a etapa de início do capitalismo: “A assim chamada acumulação primitiva é [...] nada mais que o processo histórico de separação entre produtor e meio de produção.” Era essa a conjuntura que serviu de esteio para *O cortiço*: de um lado, há o proprietário do meio de produção e subsistência, o português João Romão, do outro, os trabalhadores livres. Livres porque não pertencem ao proprietário — como os escravos, que foram a engrenagem do anterior modo de produção colonial. Veja-se que a tônica do livro é um dos aspectos centrais do processo de formação da sociedade brasileira: “Aluísio escolheu para objeto a acumulação do capital a partir das suas fases mais modestas e primárias, situando-a em relação estreita com a natureza física, já obliterada no mundo europeu do trabalho urbano.” (CANDIDO, 2015a, p. 110). Na Colônia, o escravo era reduzido a uma força muscular, à condição animal e irracional; o mesmo tratamento é dado ao trabalhador livre quando aquele deixa de ser a força motriz da produção, que, forçosamente, seguia a marcha natural do capitalismo nas nações periféricas: “No seu [de Aluísio] romance o enriquecimento é feito à custa da exploração brutal do trabalho servil, da renda imobiliária arrancada ao pobre, da usura e até do roubo puro e simples, constituindo o que se poderia qualificar de primitivismo econômico.” (CANDIDO, 2015a, p. 110).

Pode-se afirmar que o estofamento da narrativa construída por Aluísio provém da percepção aguda da transformação estrutural socioeconômica mais importante ocorrida nas últimas décadas do século XIX: a crise gerada pelo desequilíbrio entre a mão-de-obra escrava e as exigências acentuadamente racionais da produção de mercadorias voltada ao mercado externo. Segundo Octavio Ianni (1972, p. 395-396), o fortalecimento da reciprocidade de relações comerciais entre o Brasil e a Inglaterra impulsionava a supressão da organização produtiva escravagista, posto que o escravo — sendo uma parte despersonalizada do meio de produção, “sujeita à fuga, à doença, à incapacidade temporária ou permanente, à morte” — “é suscetível

de flutuações bruscas, inclusive reduzindo-se a zero.” Esse fator potencialmente depressor da lucratividade empreendedora decorria inegavelmente de um quadro que não mais se harmonizava com a ordem internacional do capital. Por conseguinte, o trabalhador livre, assalariado, era muito mais rentável, sobretudo porque era “consumidor potencial ou efetivo, como o funcionalismo civil e militar.”

Ao captar tal peculiaridade histórica, o autor de *O cortiço* pôde inventar o complexo de acumulação responsável pelo enriquecimento de João Romão: recordemo-nos de que ele era também proprietário de uma habitação coletiva, de uma venda e de uma pedreira, e os homens que para ele trabalhavam eram os mesmos que lhe pagavam aluguel, que constituíam a sua clientela: “Era João Romão quem lhes [aos trabalhadores da pedreira] fornecia tudo, tudo, até dinheiro adiantado, quando algum precisava. Por ali não se encontrava jornaleiro, cujo ordenado não fosse inteirinho parar às mãos do velhaco.” (AZEVEDO, 1890, p. 25).

Focalizando os aspectos mais propriamente culturais dessa conjuntura, afirma Candido (2015a, p. 111):

“No Brasil costumam dizer que para o escravo são necessários três P.P.P., a saber, Pau, Pão e Pano” — dizia Antonil no começo do século XVIII, retomando o que está no *Eclesiastes*, 33:25, como assinala André Mansuy na sua edição erudita (“Para o asno forragem, chicote e carga: para o servo pão, correção e trabalho”). No fim do século XIX era corrente no Rio de Janeiro, como dito humorístico, uma variante mais brutal ainda: “Para português, negro e burro, três pês: pão para comer, pano para vestir, pau para trabalhar”.

Tal dito encerra uma verdade representada no romance aluisiano, que é a “feroz equiparação do homem ao animal, entendendo-se (e aí está a chave) que não é o homem na integridade do seu ser, mas o homem = trabalhador.” (CANDIDO, 2015a, p. 112). A acepção marxista que Candido confere à animalidade — a exploração do trabalhador pela sua redução à força bruta — é o que faz com que o ensaio “De cortiço a cortiço” rompa com o método sociológico do reflexo para lograr o método dialético. Noutros termos: o elemento da animalidade promove a mediação, a passagem do dois ao três.

Antes de explicarmos esse procedimento, é necessário que façamos um esclarecimento teórico. A teoria do reflexo na arte — a ideia de que a arte reflete o mundo real — serviu a correntes estéticas as mais variadas, indo da antiga mimese aristotélica ao marxismo de Engels e Lênin. De acordo com Raymond Williams (1977, p. 95), a crítica literária materialista pós-lukacsiana viu-se impelida a romper com essa concepção, pois, se a literatura é o reflexo do mundo empírico, o universo da metafísica, da ideologia e da subjetividade do escritor,

essencialmente desprovido de constituição material, não pode ser captado. Ou, por outra: ao buscar-se no texto literário a imediatez do evento histórico singular, marcado por um estágio específico de produção da vida material, se se depara com contradições, que, se não forem sintetizadas por um processo de racionalização, se não forem mediatizadas, para usar a linguagem hegeliana, conduzirão a análise, segundo Candido (2002, p. 53), à “contemplação estática dos sistemas em equilíbrio”, em oposição à possibilidade de se depreender a “visão dinâmica do processo”. A mediação, o caminho para escapar-se a certo determinismo marxista, é, para Williams (1977, p. 97), a descrição de um processo ativo; “*its predominant general sense had been an act of intercession, reconciliation, or interpretation between adversaries or strangers.*”¹⁶ Afirma ainda o autor: “*all active relations between different kinds of being and consciousness are inevitably mediated, and this process is not a separable agency — a medium — but intrinsic to the properties of the related kinds.*”¹⁷ (WILLIAMS, 1977, p. 98).

Candido (2002, p. 58) opera a reconciliação entre os dois polos que perfazem a contradição interna básica de *O cortiço*, quais sejam, “Cortiço-Conjunto Simples (= Natureza) x Sobrado-Conjunto Complexo (= Cultura)”. Essa relação de antinomia foi identificada e explorada por Affonso Romano de Sant’Anna em seu livro *Análise estrutural de romances brasileiros*, e Candido (2002, p. 62) a retoma, em “De cortiço a cortiço”, por considerá-la “uma tensão polar significativa, que ajuda a esclarecer o esquema mais geral e profundo do livro.” Afirma Sant’Anna (1984, p. 101): “O conjunto 1 — cortiço São Romão — define-se por sua composição elementar. Seus elementos têm uma constituição primária e estão ao nível da natureza e do instinto. O conjunto 2 — casa do Miranda — mostra a vigência de certas regras mais definidas culturalmente.” A identificação do cortiço de João Romão com a natureza e do sobrado onde habita Miranda com a cultura é uma tentativa de categorização baseada na proposta estruturalista de Lévi-Strauss (1982, p. 42), em seu ensaio “Natureza e cultura”, para a antropologia: “tentar-se definir, para cada atitude, uma causa de ordem biológica ou social, [...] procurando por que mecanismo atitudes de origem cultural podem enxertar-se em comportamentos que são de natureza biológica, e conseguir integrá-los a si.” Seguindo essa proposição, tanto Sant’Anna quanto Candido notaram que há coerência em se imputar, ao comportamento das personagens que moram no cortiço, o impulso biológico, instintivo, e, ao comportamento de Miranda, Estela, Zulmira e Henrique, o imperativo das regras sociais: “Em

¹⁶ “[...] seu sentido geral predominante tem sido um ato de intercessão, reconciliação ou interpretação entre adversários ou estranhos.” (Tradução nossa).

¹⁷ “[...] todas as relações ativas entre diferentes tipos de ser e consciência são inevitavelmente mediadas e esse processo não é uma atividade separável — um *medium* — mas intrínseca às propriedades dos tipos relacionados.” (Tradução nossa).

toda parte onde se manifesta uma regra podemos ter certeza de estar numa etapa da cultura.” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 47).

Para Candido (2002, p. 62), esse é o caminho adequado a ser percorrido pela análise, mas “com a condição de se estabelecerem as mediações, necessárias para uma visão menos esquemática, que permite incorporar à compreensão da estrutura os significados sociais e culturais que Affonso Romano de Sant’Anna quis levar também em conta.” Ou seja, é forçoso descobrir-se o número três e, para isso, “é preciso: 1) encontrar correlações mais flexíveis, que expliquem um maior número de situações narrativas particulares; 2) encontrar elementos mediadores específicos entre aquelas duas grandes ‘situações’ sociais.” (CANDIDO, 2002, p. 62).

Com a proposta da mediação como forma de completar a análise estruturalista, atribui-se ao estruturalismo uma limitação, que passou a ser frequentemente evidenciada pela crítica marxista herdeira de Lukács: a análise que focaliza apenas a particularidade da obra literária, isto é, o momento da enunciação, é incapaz de perceber as mediações que a integram na totalidade sócio-histórica. Para Candido, há, em *O cortiço*, um elemento mediador que promove a reconciliação entre natureza e cultura, elemento potencialmente vantajoso à iluminação das interconexões que a tensão entre elas mantém com o quadro mais geral da sociedade. No fundo, a metodologia tencionada pelo crítico faz parte, à sua maneira, da tradição do materialismo dialético, cujo foco foi, em termos gerais, bem definido por Cliff Slaughter (1980, p. 198-199):

The particular relates to, contains, expresses, participates in creating the general by its interconnections with and transitions into other particulars: “the unity of the world consists in its materiality” (Engels). Once the particular is seen in its connection and transition to the general, then it is already seen as in process of transformation into other. Its internal contradictions are not static polarities, to be classified as “structures”, but are particular forms of the universal motion of matter, developing dialectically not as “examples” of that universal but constitutive of it, in such a way that to understand this development requires comprehension of the material interconnections to the larger whole(s).¹⁸

A crítica marxista — contrapondo-se ao idealismo de Hegel — não mais acredita, segundo Merquior (1987, p. 29), na possibilidade de “uma reconciliação (*Versöhnung*), neste

¹⁸ “O particular refere-se a, contém, expressa, participa da criação do geral por suas interconexões e transições para outros particulares: ‘a unidade do mundo consiste em sua materialidade’ (Engels). Uma vez que o particular é visto em sua conexão e transição para o geral, então ele já é visto como processo de transformação em outro. Suas contradições internas não são polaridades estáticas, para serem classificadas como ‘estruturas’, mas são formas particulares do movimento universal da matéria, desenvolvendo-se dialeticamente não como ‘exemplos’ desse universal, mas como constituintes dele, de tal modo que, para entender esse movimento, é necessário compreender as interconexões materiais com o todo mais amplo.” (Tradução nossa).

mundo, do finito e do divino infinito.” Todavia, a preservação da dialética como método crítico é-lhe fundamental, posto que “a tarefa da dialética” é “mostrar que a realidade finita pode ser explicada apenas por uma rede cada vez mais ampla de relações, de modo que a verdade acaba por ser uma função de abrangência.” (MERQUIOR, 1987, p. 34). Rompe-se, no marxismo, com a ideia de que a verdade está no metafísico Absoluto: ela pode ser extraída da reflexão dialética a respeito das relações materiais de produção historicamente havidas e plenas de contradição.

Assim, enquanto Affonso Romano vê, em *O cortiço*, uma oposição simples entre natureza e cultura — realidades que poderiam ser apreendidas isoladamente — Candido toma esses dois termos como contraditórios, isto é, propõe que eles só podem ser compreendidos em sua relação interna de negação recíproca. De acordo com Candido (2002, p. 64), as “oposições binárias [...] são insuficientes como instrumento heurístico, porque em verdade há nelas um terceiro termo que medeia.”

De maneira esquemática e generalizadora, no polo da natureza, encontrar-se-iam os moradores do cortiço, os pobres, os brasileiros, os vencidos; ao passo que, no polo da cultura, haveria os moradores do sobrado, os ricos, os portugueses, os vencedores.¹⁹ Contudo, o mais importante é que:

[...] estas divisões são atenuadas por um *terceiro elemento qualificador: a animalidade*. Todos, brancos e pretos, brasileiros e portugueses, ricos e pobres, homens e mulheres, se caracterizam pela redução ao nível animal — seja porque as suas funções fisiológicas são trazidas a primeiro plano, quebrando as diferenças de cultura, seja porque o romancista usa, para todos, qualificativos que animalizam. (CANDIDO, 2002, p. 64, grifos nossos).

O elemento da animalidade rompe com a contradição e promove a síntese dialética. Ele não é apenas uma abstração do raciocínio; é-lhe inerente uma materialidade, posto que exprime a natureza histórico-econômica das ações instintivas das personagens, “conotando uma animalização parcial, social, que define o homem tratado economicamente como bicho, na medida em que se torna uma besta de carga, pela necessidade de vender a sua força de trabalho.” (CANDIDO, 2002, p. 65). Sai-se, desse modo, do plano da aparência imediata, que induz o leitor a interpretar a animalidade como fenômeno regido pelas leis incontornáveis da natureza, e alcança-se a historicidade dos fatos narrados no romance, a qual aponta para a desumanização

¹⁹ No que tange às diferenças raciais, diz Candido (2002, p. 63-64): “Em termos de cor, o grupo pobre é mais complexo, porque é formado por brancos, mestiços e negros, enquanto no Sobrado só há brancos. Ou, por outra: nem todos os brancos estão no Sobrado, mas nele só há brancos.”

como forma de tratamento necessária ao desenvolvimento do capitalismo em sua fase acumulativa inicial, como condição em que há exploração máxima do trabalhador:

[...] fica difícil ver *O cortiço* no que tem de mais profundamente significativo, como passagem genérica do estado de natureza ao estado de cultura, pois mesmo que funcionasse no plano heurístico com suficiente amplitude, esta oposição demasiado geral só ganharia significado pleno se considerássemos o processo de passagem como mediado pela exploração do trabalho. A realidade das classes, da alienação, se interpõe entre as duas categorias extremas e faz ver a dinâmica mais complexa da narrativa de Aluísio. (CANDIDO, 2002, p. 65, grifos nossos).

3.3 A conciliação dos estruturalismos

É bom frisar que a forma, conforme salienta Eagleton (1976, p. 41), além de se cristalizar “a partir de certas estruturas ideológicas dominantes, como [...] no caso do romance”, é parcialmente “configurada por uma história literária das formas ‘relativamente autônoma’”. Não há dúvida de que *O cortiço* foi inspirado num modelo francês: “Como *L’Assomoir*, *O cortiço* narra histórias de trabalhadores pobres, alguns miseráveis, amontoados numa habitação coletiva.” (CANDIDO, 2002, p. 109). Trata-se de influência literária de filiação a um movimento estético — o Naturalismo — que concebeu o homem *sub specie scientiae*, aspecto que por si só anima a crítica positivista. É por isso que é mais tentador à análise do romance naturalista o enfoque em categorias científicas como classe, raça, clima, meio etc. Além disso, a total dissociação entre literatura e ciência pode ser coerente com o exercício de investigação de poemas autotélicos e herméticos, como são, em parte, os de Eliot e Valéry, porém, como sapientemente sublinhou Sérgio Buarque de Holanda (1979, p. 189), não há uma separação drástica entre discurso científico, literário e filosófico; ambos amiúde apresentam a alegoria²⁰ como forma de dar mais clareza ao sentido preciso que almejam transmitir: “a alegoria aponta, em verdade, para o [...] sentido inequívoco, que é a meta ideal da ciência moderna. À sua maneira, a própria ciência moderna também se serve de anotações simbólicas, quando quer transmitir-nos, livre de contingências, sua mensagem essencial.” Em se tratando da corrente naturalista, nota-se maior influxo da ciência na criação artística, de modo que estaríamos autorizados a procurar, nos romances escritos conforme esse estilo de época, sistemas, teorias, doutrinas etc. Aliás, o próprio gênero romanesco constitui-se como amálgama de outros gêneros

²⁰ Entendemos por alegoria o mesmo que Hans-Georg Gadamer (1999, p. 134-135): “A alegoria pertence originariamente à esfera do discurso, do *logos*, sendo pois uma figura retórica ou hermenêutica. Em lugar daquilo que se quer realmente dizer coloca-se algo diferente, algo mais à mão, mas de maneira que, apesar disso, esse deixa e faz entender aquele outro.”

e de discursos das mais diversas naturezas. Para não sucumbir à tentação naturalista de divisar o texto como reflexo objetivo da realidade, seria mais prudente, portanto, examinar o romance de Aluísio Azevedo levando-se em conta a história de constituição dessa forma literária específica. Foi o que fez Candido seguindo os encaixos de Lukács.

A crítica materialista baseia-se, geralmente, num pressuposto básico a respeito do gênero romanesco, presente no pensamento teórico de Lukács e retomado por Lucien Goldmann (1964, p. 22): “*l’homologie entre la structure romanesque classique et la structure de l’échange dans l’économie libérale*”.²¹ A evolução das formas é um fenômeno histórico, isto é, inerente à sucessão dos diferentes modos de produção. Desse modo, sobretudo após a Revolução Gloriosa de 1688, a marcha da História no mundo ocidental foi caracterizada por abruptas transformações, tais como o triunfo do governo constitucional amparado no ordenamento jurídico, a crescente liberdade civil e religiosa, o surgimento dos direitos humanos, a incontornável pluralidade de valores e crenças, a valorização da autonomia individual e do cultivo das potencialidades humanas, o predomínio do trabalho assalariado e da ciência econômica etc.

Contudo, na tradição do marxismo ocidental, sublinhou-se de maneira contumaz um fator negativo subjacente a essas alterações na relação entre a base e a superestrutura, sem o qual o gênero romanesco não se teria configurado — a reificação, que

[...] converte mentalmente as pessoas, as relações humanas, os conceitos abstratos, em coisas. O regime da mercadoria “materializa” o homem, disfarçando a história como natureza. O universo humano se torna impessoal. O homem deixa de se reconhecer nas suas próprias obras e se aliena dos seus semelhantes. (MERQUIOR, 1987, p. 111).

Segundo Goldmann (1964, p. 38), a relação natural do homem com os bens é regida pela necessidade, pelo desejo de usufruir as qualidades concretas dos objetos, ou seja, é determinada pelo valor de uso. Na economia liberal, todavia, os indivíduos perdem essa consciência e a mediação entre eles e as coisas passa a estabelecer-se pelo valor de troca. Assim, não somente se imputa à mercadoria o caráter de coisa intercambiável, monetariamente conversível, mas também às relações interpessoais, que, fantasmagoricamente, se tornam objetivas. Esse aspecto da vida social não se coaduna com o antigo herói da grande épica, para quem a esfera dos valores era um todo fechado e acabado. A ruptura da comunidade entre o homem moderno e o universo axiológico em que ele está submerso — ruptura essa engendradora

²¹ “[...] a homologia entre a estrutura romanesca clássica e a estrutura da troca na economia liberal.” (Tradução nossa).

pela profusão de normas e princípios que rege as ações dos indivíduos na modernidade, pela variedade de padrões éticos própria à era liberal-burguesa — produziu um tipo novo de herói, o herói problemático, aquele que busca valores autênticos, isto é, não reificados, num mundo onde esses valores sofreram irreversível degradação:

[...] *la création du roman en tant que genre littéraire n'a rien de surprenant. La forme extrêmement complexe qu'il représente en apparence est celle dans laquelle vivent les hommes tous les jours, lorsqu'ils sont obligés de rechercher toute qualité, toute valeur d'usage sur un mode dégradé par la médiation de la quantité, de la valeur d'échange, et cela dans une société où tout effort pour s'orienter directement vers la valeur d'usage ne saurait engendrer que des individus eux aussi dégradés, mais sur un mode différent, celui de l'individu problématique.* (GOLDMANN, 1964, p. 39, grifos do autor).²²

Note-se que, para Goldmann (também para Girard e Lukács), há uma homologia entre a forma do romance e a forma pela qual se dão as relações sociais no mundo capitalista. A busca malograda de valores que não foram assolados pela reificação — o desajuste entre o ideal metafísico de uma sociedade livre da sujeição dos indivíduos à lei do valor de troca e a concretude da sociedade individualista nascida da produção para o mercado — é a estrutura do gênero romanesco. Goldmann (1964, p. 40) fala, em realidade, de uma única estrutura: “*les deux structures, celle d'un important genre romanesque et celle de l'échange, s'avèrent-elles rigoureusement homologues, au point qu'on pourrait parler d'une seule et même structure qui se manifesterait sur deux plans différents.*”²³

Embora não explícita, a noção de homologia estrutural parece constituir a espinha dorsal da análise de *Candido*: uma mesma estrutura, gestada por uma contradição interna fundamental, tornaria cognoscíveis a natureza objetiva de uma etapa do processo de formação da sociedade brasileira e a fatura do romance aluisiano. As duas instâncias seriam determinadas por ritmos contraditórios, literariamente figurados pela dinâmica de expansão do cortiço:

No começo é como se o cortiço fosse regido por lei biológica; entretanto a vontade de João Romão parece ir atenuando o ritmo espontâneo, em troca de um caráter mais mecânico de planejamento. Os dois ritmos estão sempre

²² “[...] a criação do romance como gênero literário não tem nada de surpreendente. A forma extremamente complexa que ele representa em aparência é aquela na qual vivem os homens todos os dias, assim que eles são obrigados a procurar toda qualidade, todo valor de uso num mundo degradado pela mediação da quantidade, do valor de troca, e isso numa sociedade em que todo esforço para se orientar *diretamente* para o valor de uso não produziria senão indivíduos eles também degradados, mas de modo diferente, aquele do *indivíduo problemático*.” (Tradução nossa).

²³ “[...] as duas estruturas, aquela de um importante gênero romanesco e aquela da troca, revelam-se rigorosamente homólogas, de modo que se poderia falar de uma única e mesma estrutura que se manifestaria em dois planos diferentes.” (Tradução nossa).

presentes, mas o desenvolvimento da narrativa implica lento predomínio do segundo sobre o primeiro, como se a iniciativa do capitalista estrangeiro fosse enformando e orientando o jogo natural das condições locais. (CANDIDO, 2015a, p. 117).

Nessa “dialética do espontâneo e do dirigido” (CANDIDO, 2015a, p. 117), o cálculo burguês aparece como o programa de ação de João Romão, que força o movimento orgânico regido pela necessidade a tomar uma direção cada vez mais dirigida, racional, com vistas à obtenção de lucro, a fazer do dinheiro o nexo elementar das relações sociais, à redução de tudo e de todos à mercadoria, à coisa — a referida reificação. Daí a originalidade do juízo de Candido (2015a, p. 113), que substitui a convencional percepção cientificista-naturalista de que o meio é fator poderoso e incontornável pela visão marxista centrada no influxo econômico: “o que há n’*O cortiço* são formas primitivas de amealhamento, [...] exigindo uma espécie de rigoroso ascetismo inicial e a aceitação de modalidades diretas e brutais de exploração.”

Assim, podemos designar a metodologia candidiana como estrutural-marxista. Como bem notou Affonso Romano de Sant’Anna (1977, p. 222), no texto “Curtição: *O cortiço* do mestre Candido e o meu”, em que debate as posições de Candido em “A passagem do dois ao três”: “Candido caminha [...] firmemente para uma análise de lastro estruturalista (uma vez que usa várias terminologias mobilizadas pelo Estruturalismo), mas de vocação genética.” Ou seja, o estruturalismo praticado por Candido patenteia-se pela explicação da origem externa da estrutura interna; trata-se do externo (geralmente, de cunho social) que se converte em interno tal como demonstrado por Candido (1975a, p. 7) em “Crítica e sociologia: tentativa de esclarecimento”. Para Sant’Anna (1977, p. 222), esse método volta-se mormente aos aspectos externos à obra: “não lhe [a Candido] agrada ou não o convence muito a análise ‘estrategicamente fechada no texto’. Realmente, a análise estruturalista de inspiração genética feita por um Goldmann, Lefebvre, Sartre e Lukács, ou por outros como Macherrey e Badiou, está muito mais interessada no ‘exterior’.” Na verdade, esse “exterior”, para Candido, é o próprio fundamento composicional de *O cortiço*; mais do que isso: é, reduzido ao essencial, a reificação — uma categoria de suma relevância para o marxismo ocidental — de que depende o gênero romanesco para constituir-se. Daí a síntese das orientações estruturalista e marxista.

De fato, como disse Sant’Anna, a interpretação candidiana de *O cortiço* harmoniza-se com a linhagem do estruturalismo genético. Todavia, a afirmação de que a Candido não convence a crítica “estrategicamente fechada no texto” deve ser matizada. O estruturalismo de índole linguística que abrolhou, na França, a partir do decênio de 1960, protagonizado por Lévi-Strauss no campo da antropologia e por Roland Barthes no âmbito da teoria literária, foi também

levado em consideração por Candido, que sempre manifestou abertura às mais diferentes tendências intelectuais, sem, contudo, aderir a modismos e deixar-se seduzir pela aplicação de modelos *prêt-à-porter* e termos técnicos viciados.

Nos ensaios “Dialética da malandragem” e “De cortiço a cortiço”, sobretudo, há busca da unidade, dos elementos básicos que promovem a coesão entre as partes da obra. Tanto o *Sargento de milícias* quanto *O cortiço* são vistos como discursos narrativos orgânicos, cujas componentes se interconectam por meio de um mecanismo formal tácito — passível de decifração pela crítica — que nada é senão a estrutura, isto é, o conjunto dos meios empregados para produzir-se o significado. Essencialmente, a crítica de Candido não pode ser apartada do estruturalismo francês, posto que transmite sobremodo a ideia de que o descortínio da estrutura é o caminho que conduz à decodificação do sentido do texto.

Certas ideias de Lévi-Strauss (1985, p. 103-104) a respeito do modo de organização da vida social parecem ter sido incorporadas ao método crítico de Candido. O primeiro propõe que os “esforços de observação e descrição” sejam despendidos para “extrair constantes que são recorrentes” e que permitem conhecer a totalidade da sociedade, cuja diversidade, riqueza e complexidade empíricas não seriam inteligíveis sem a plasmação de um “modelo lógico que possa nos ajudar a compreender a estrutura das [...] formas de comunicação”. Frise-se que o modelo lógico que opera o desvendamento da estrutura em “Dialética da malandragem” é a tensão entre a ordem e a desordem (CANDIDO, 2015b, p. 39) e, em “De cortiço a cortiço”, é a tensão entre o espontâneo e o dirigido (CANDIDO, 2015a, p. 117). Forja-se um par opositivo capaz de explicar a natureza relacional das partes que compõem o todo. A redução da totalidade a uma oposição básica é, para os estruturalistas, uma etapa necessária do processo de entendimento. Candido (2015b, p. 28) fala da “redução estrutural” e, em *O cru e o cozido*, Lévi-Strauss (2004, p. 386, grifos nossos) afirma, em relação à matéria de que são feitos os mitos, que ela é “o instrumento, não o objeto da significação. Para que ela se preste a esse papel, é preciso antes de mais nada *empobrecê-la*, mantendo apenas um pequeno número de seus elementos, próprios para exprimir contrastes e formar *pares de oposições*.” Em *Tristes trópicos*, Lévi-Strauss (1957, p. 56, grifo nosso) diz também: “compreender consiste em *reduzir* um tipo de realidade a outro”.

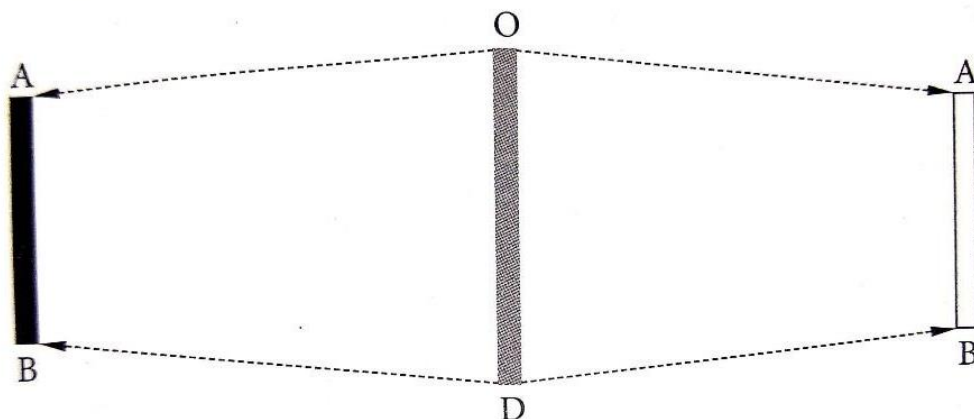
Não se pode deixar de salientar que notações marxistas fundamentais acabam por conferir ao método candidiano certa especificidade que, de certo modo, o distancia da teoria estruturalista lévi-straussiana. Candido transcende os pares opositivos ao executar a mediação típica da tradição materialista, isto é, ao encontrar o terceiro elemento intermediário responsável pela síntese dialética. A racionalização — ou reconciliação, conforme a terminologia do

hegelianismo-marxismo — só ocorre, nos textos críticos de *Candido* de que estamos tratando, depois de se arrazoar sobre o movimento pendular das personagens, sobre o vaivém que caracteriza o seu comportamento na história. Isso levou Paulo Arantes (1992, p. 44) a identificar no ensaísmo de *Candido* a persistência da dualidade, observável na “alternância entre dois polos antinômicos” que nos induz a cogitar numa dialética inconclusa. Preferimos entendê-la como dialética *sui generis*, haja vista que o método dialético não é uma fórmula e que cada herdeiro do marxismo ocidental o compreendeu a seu modo.

Parece-nos que essa particularidade da dialética de *Candido* se deve à sua concepção de imprescindibilidade de um momento analítico estruturalista (de inspiração linguística) no desenvolvimento da crítica. A reflexão sobre a origem sócio-histórica da estrutura (estruturalismo genético) é decorrência da investigação inicial circunscrita aos limites do texto. Em “Dialética da malandragem” e “De cortiço a cortiço”, os prolegômenos são a busca de padrões, regras, invariantes que esclarecem o sentido elementar dos atos das personagens, tal como a análise estruturalista de Roland Barthes em *Sobre Racine*, obra na qual a unidade trágica das peças racinianas é lograda pela decifração de “*duas categorias principais*: a relação de cobiça e a relação de autoridade” (BARTHES, 2008, p. 13, grifos nossos). Noutra parte, lê-se: “Incesto, rivalidade dos irmãos, assassinato do pai e subversão dos filhos, essas são *as ações fundamentais* do teatro raciniano.” (BARTHES, 2008, p. 11, grifos nossos).

Em síntese, tanto para os corifeus do estruturalismo francês caudatário da fonologia estrutural de Saussure, Trubetzkoy, Chklovski e Jakobson quanto para o crítico brasileiro ávido de delinear um método que integrasse as visões interna e externa da obra literária, avulta a confiança na eficácia epistêmica da estrutura. Mais especificamente, na crítica escrita por Barthes entre 1960 e 1970 e na ensaística de inclinação marxista de *Candido*, as relações entre as personagens são *reduzíveis* a um par opositivo (ou pares opositivos, no caso de Barthes). Para eles, nos textos literários, há sempre uma estrutura na relação; estrutura porque, independentemente dos elementos particulares que constituem essa relação, preserva-se uma norma, uma configuração invariável, que pode se tornar mais inteligível se for diagramada. A estrutura das *Memórias de um sargento de milícias* corresponde ao seguinte diagrama:

Figura 1 — Esquema do fenômeno geral da ordem e da desordem nas *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida.



Fonte: CANDIDO, 2015b, p. 39.

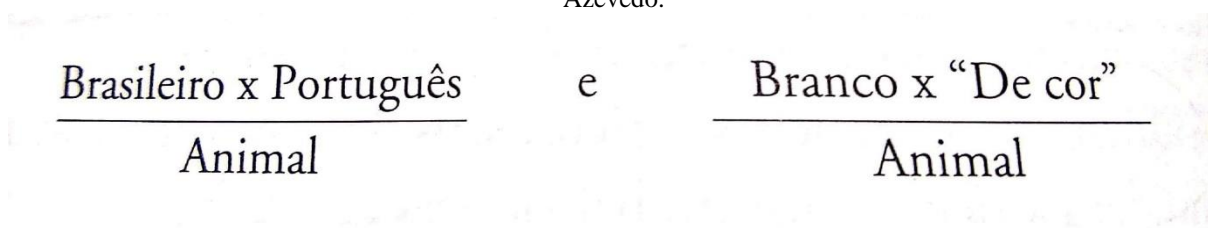
Segundo a explicação de Candido (2015b, p. 39), são “OD o fenômeno geral da ordem e da desordem, como foi indicado; AB os fatos particulares quaisquer da sociedade joanina do Rio; A'B' os fatos particulares quaisquer da sociedade descrita nas *Memórias*”. Veja-se que os termos ordem e desordem são os elementos relacionais básicos, a *redução estrutural* tanto das relações concretas havidas na sociedade fluminense do limiar do século XIX como das relações entre as personagens artificialmente construídas por Manuel Antônio. Poderíamos, pois, extrair dessa espécie de mapa da estrutura algumas notações que caracterizam, por assim dizer, o estruturalismo candidiano: 1) uma única estrutura se manifesta em dois planos, o fictício e o real; 2) a estrutura origina-se de uma determinada sociabilidade concreta; 3) a ação da personagem é a categoria central da narrativa, posto que os demais elementos da fatura giram em torno dela, assumindo, assim, um caráter determinante; 4) as relações entre as personagens têm a mesma estrutura, pois um único mapa conceitual (esquema ou diagrama) é capaz de explicá-las; 5) o descortínio da natureza relacional da estrutura não é suficiente para se compreender o sentido profundo da obra literária; para isso, é necessário encontrar-se o número 3, o termo que medeia, o elemento potencialmente executor da reconciliação dos opostos. O caráter sintético desse estruturalismo torna altamente complexa ou mesmo até impossível a tentativa de identificação de todas as influências recebidas por Candido; pode-se ver inspiração em duas tradições do setor humanista da academia que não se harmonizam teoricamente: o estruturalismo genético dos marxistas e o de índole fonológico-linguística essencialmente a-histórico.

De qualquer modo, o mais importante é ter-se em mente que, nos diferentes estruturalismos — sobretudo no de Candido —, prevalece o sentido matemático, isto é, formal de estrutura, tal como definido por Merquior (1991, p. 19, grifos do autor):

[...] no seu sentido *matemático*, [estrutura] significa um conjunto de relações abstratas definidas de modo *formal* e subentende um *modelo* válido para vários conteúdos diferentes, sendo estes ditos *isomórficos* exatamente porque compartilham a mesma estrutura. O estruturalismo parece ser uma teoria da estrutura no terceiro sentido, formal — o que explica por que as estruturas do estruturalismo são geralmente classificadas de acordo com um modelo, uma estrutura-mestra explicada através da análise como a “mecânica do significado” básica, vigente em qualquer área da vida social.

Para esclarecer a “mecânica do significado” de *O cortiço*, Candido, em “A passagem do dois ao três”,²⁴ diagrama o modelo das relações formais da seguinte maneira:

Figura 2: A categoria “animal” como elemento mediador das oposições binárias em *O cortiço*, de Aluísio Azevedo.



Fonte: CANDIDO, 2002, p. 64.

Note-se que as duas classificações das relações das personagens — emblemáticas das relações sociais brasileiras no último quartel do Oitocentos — são mediadas pelo termo “animal”. Se a análise de Candido focalizasse a animalidade segundo a ótica naturalista, ele reproduziria o entendimento de Affonso Romano de Sant’Anna (1984, p. 102): “Os elementos marcam-se pela sua impessoalidade, dissolvidos na comunidade instintiva e animal. Para ressaltar essa horda de seres primitivos, o narrador acentua a degradação dos tipos aproximando-os insistentemente de animais e conferindo-lhes apelidos.” Porém, como toda interpretação marxista pressupõe a dialética imanente e não a idealista, Candido propõe que a animalização seja condição decorrente do modo de produção que estava em vigência quando o complexo colonial demonstrava indícios de asfixia, isto é, quando o escravo era substituído pelo trabalhador assalariado e o regime de troca da economia liberal-burguesa conferia às

²⁴ O texto “A passagem do dois ao três” aparece, na coletânea *Textos de intervenção* de 2002, com o título “Duas vezes ‘A passagem do dois ao três’”; trata-se da reunião de dois textos que foram publicados anteriormente com os títulos “A passagem do dois ao três” e “Literatura — Sociologia”. Para que possamos diferenciá-los, empregamos os títulos originais.

relações entre os diferentes grupos (brasileiros, portugueses, brancos, negros) o caráter inanimado e quantitativo da mercadoria (reificação). Portanto, para Candido, uma única categoria — o trabalho²⁵ — promove a mediação entre os polos antitéticos que norteiam a análise estrutural de Sant’Anna. Em lugar da força obsedante e niveladora do meio — conceito central para o positivismo —, Candido divisa o vicejar da ética burguesa.

3.4 Óbices à dialética

A análise de *O cortiço* em “A passagem do dois ao três”, publicado em 1974, apresenta uma discussão acentuadamente teórica, confrontando epistemologicamente estruturalismo e marxismo e sugerindo a mediação dialética como procedimento interpretativo mais abrangente e mais habilitado a uma abordagem holística da obra literária. Em “De cortiço a cortiço” de 1991, a investigação do romance de Aluísio Azevedo mostra-se mais próxima do texto e, embora deixe claro seu pendor para o raciocínio dialético, não atribui à categoria do trabalho — como ocorre no ensaio de 1974 — centralidade no debate crítico: outras categorias, como o meio e a raça, por exemplo, concorrem para a decifração do significado. Talvez essa mudança de perspectiva se deva à anuência de Candido ao seguinte juízo formulado por Affonso Romano de Sant’Anna (1977, p. 216):

[...] aquele número 3 não é em si e por si mesmo complexo. Pode ser um Espírito Santo intempestivo resolvendo magicamente nossas ansiedades. E desse misticismo e metafísica nem Hegel nem Marx nem os marxistas escapam — em que pesem todos os esforços para demonstração em contrário. Como outros já o disseram, existe um “serafismo marxista”, que faz com que o marxismo funcione como “angelismo autopropulsivo no mito”. Daí que o teórico muita vez não passe de um “triunfador racional, o organizador de uma fé sabedora”.

De fato, desde o fulgor do idealismo alemão até os dias atuais, a dialética vem ganhando descrédito. Em primeiro lugar, pela própria sobrevalorização gnosiológica (poder-se-ia dizer gnóstica) que lhe imputou o autor de *Fenomenologia do espírito*. Em segundo lugar, como assinalou Merquior (1981c, p. 177), porque “Dona Dialética se entregou à mais desenfreada promiscuidade intelectual. Dialética, para os hegelianos e seus descendentes, equivale a um verdadeiro *passé-partout* pseudoexplicatório.” Tanto isso é verdade que a dialética, ao longo de sua história nas humanidades, revestiu-se de acepções tão diversas que a busca de uma

²⁵ Em essência, a categoria mediadora é o trabalho; a animalização, em acordo com a perspectiva marxista assumida por Candido, é condição decorrente das relações de trabalho.

unidade conceitual nos parece tarefa inexecutável. Basta pensarmos na primeira grande transformação que ela sofreu ao ser transportada por Marx e Engels do mundo abstrato da consciência para a História e a natureza, isso sem falar na sua reelaboração por Lukács, Merleau-Ponty, Sartre, entre outros.

Não se quer, aqui, endossar o ponto de vista de Paulo Arantes (1992, p. 11), para quem a obra crítica de Candido, ao almejar racionalizar dialeticamente as contradições de nossa vida literária, defronta com a subsistência do espírito dualístico, o que resultaria numa dialética da alternância — “ordem e desordem, espontâneo e dirigido, contra e a favor, movimento e parada etc.”²⁶ Por mais pertinente que seja essa perspectiva para se compreenderem os impasses da experiência intelectual brasileira, parece-nos mais adequada a uma pesquisa de teoria literária a constatação da eficácia heurística daquilo que Candido considera como dialética no terreno específico da crítica.

Diz Candido (2015a, p. 117): “é importante no livro certa dialética do espontâneo e do dirigido, que pode ser percebida no desdobramento virtual do cortiço, quando João Romão reconstrói as casas com mais largueza e num alinhamento melhor, estabelece horas de entrada e suprime a antiga incoordenação.” Essa passagem de uma espécie de disposição espontânea e natural, fisiológica, para o seu oposto, o comportamento coordenado, é mediada pela categoria da exploração do trabalho — processo dialético que também está descrito em “A passagem do dois ao três”, mas “como passagem genérica do estado de natureza ao estado de cultura.” (CANDIDO, 2002, p. 65).

É provável que Candido estivesse pensando na categoria do trabalho — que envolve a exploração predatória da força de trabalho como fenômeno sociológico, a exploração econômica exercida por João Romão devido à sua ânsia de enriquecimento e a reificação — como totalidade, isto é, como sentido último da obra do qual dependem os significados parciais. Mais do que isso: totalidade como resultado de uma reflexão crítica materializada em linguagem literária, em estrutura romanesca patenteada pela articulação coerente entre as categorias da narrativa. De um lado, a ação espontânea peculiarmente brasileira, difusa, instintiva de personagens que figuram como títeres comandados pelos fatores da raça, do clima

²⁶ Do ponto de vista lógico, poderíamos nos perguntar se o espontâneo e o dirigido, em “De cortiço a cortiço”, perfazem, realmente, uma contradição interna, isto é, se um termo determina a existência do outro e se eles só existem na relação de negação recíproca. Chegaríamos, desse modo, à constatação de que nada nos induz a pensar que o espontâneo só existe como supressão do dirigido e que o dirigido só existe como supressão do espontâneo. Isso nos leva a concordar com Merquior (1981c, p. 179): “Muitas vezes, empregamos o substantivo, ou o adjetivo, dialética, para denotar a ambivalência, ou a intrigante complexidade, de certos fenômenos. Mas não há ambivalência, não há antagonismo, que, quando finalmente bem analisados, não o sejam de acordo com o princípio de identidade e, logo, com a determinação de contrários não contraditórios.” Concluindo: “Não há nenhum mágico *Vernunft* superior, por razões misteriosas, à simples razão analítica (*Verstand*).”

e do meio; do outro lado, um imperativo de ordem econômico-política, a pressão da conduta ascética do português colonizador, o qual tenciona superar o fracasso de uma sociabilidade quase bárbara em nome de um projeto racional, modernizante, burguês. Segundo o ensinamento dialético de Sartre (1960, p. 139), “*la partie, en tant que telle, est médiée par le tout dans ses rapports avec les autres parties*”²⁷ e “*la totalisation est médiation entre les parties (considérées dans leurs déterminations)*”.²⁸ Assim sendo, o trabalho entendido como totalização ou totalidade parcial (para os idealistas alemães, a totalidade *per se* é o Absoluto, o fim da História, o Espírito livre de todas as suas contradições), sobretudo em “A passagem do dois ao três”, realiza a mediação entre os comportamentos opostos acima descritos.

A ideia sartriana de totalização — entendimento do fenômeno da racionalização ou conciliação como processo — permite compreender por que a análise baseada no número 2 é, em geral, insatisfatória: é necessário dividir as tensões duais captáveis pela leitura fechada do texto com uma ótica mais ampla, processual, buscando a percepção de que elas são apenas partes de um momento histórico, de um todo pleno de significado ideológico. Nos termos de Candido (2002, p. 59-60), “a visão dicotômica é insatisfatória, sendo conveniente pô-la de lado, a partir do momento em que a visão ‘opaca’ desliza insensivelmente rumo à visão ‘ideológica’.” É por essa resistência a transcender o *close reading* e adentrar o terreno da discussão ideológica — o domínio do número 3 — que, para Candido (2002, p. 61), a análise estrutural de Sant’Anna “deixa escapar certos aspectos fundamentais para o trânsito da análise à interpretação.”

O número 3 não é nenhum viés epistemológico superior a outros, nem garante por si só a superação da simplicidade dos esquemas duais e o alcance de uma visão mais abrangente. Isso depende mais da capacidade interpretativa do crítico do que da suposta eficiência de qualquer método. Realizar-se a passagem do 2 ao 3, isto é, à totalização, é apenas uma questão de compreender a obra como integrada num fenômeno sócio-histórico mais amplo, de modo que a parte (o texto) permita compreender o sentido do todo (a sociedade) e vice-versa. É claro que, para autores mais refinados, esse entendimento básico deve ser aprofundado: para Adorno (2003b, p. 68), por exemplo, as grandes obras de arte mostram “aquilo que a ideologia esconde”, cabendo ao crítico evidenciar como esse processo ocorre.

Na verdade, o método marxista para a análise do romance tal como delineado por estruturalistas do talhe de Lukács, Goldmann e Candido, ao concentrar-se na homologia entre a estrutura desse gênero literário e a das relações sociais no mundo capitalista, é capaz de descortinar eficazmente o significado de boa parte dos romances escritos nos séculos XIX e

²⁷ “[...] a parte, como tal, é mediada pelo todo em suas relações com as outras partes”. (Tradução nossa).

²⁸ “[...] a totalização é mediação entre as partes (consideradas em suas determinações)”. (Tradução nossa).

XX, especialmente aqueles cujo nexo elementar das relações entre as personagens é o dinheiro. Todavia, nem toda estrutura é constituída de elementos que se prestam à iluminação sociológica. Veja-se o que diz Sant’Anna (1977, p. 223) a respeito do método de que estamos tratando:

Ele serve razoavelmente bem para certos autores, mas não o vejo aplicado a outros. Serve para ler paralelamente Graciliano Ramos ou Euclides da Cunha, mas não conheço sua aplicação efetiva a Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Penso então se não é um método fértil apenas para certos tipos de obras e que seu rendimento vai caindo porque as obras se abrem num leque de complexidades, enquanto ele trabalha sempre com pressupostos fixos, dentro de uma simetria só: Sociologia-Literatura.

É evidente a disposição sociológica de um livro como *São Bernardo*, em que o narrador concebe as pessoas e as coisas sob a forma da propriedade, uma categoria essencial para o pensamento marxista. Como diz Candido (1970, p. 22): “Em Paulo Honório, o sentimento de propriedade, mais que simples instinto de posse, é uma disposição total de espírito, uma atitude complexa diante das coisas.” Entretanto, talvez pouco esclarecimento a um texto inclinadamente ontológico-existencialista como *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector, poderia oferecer uma teoria da homologia entre a estrutura romanesca e a estrutura da troca na sociedade capitalista. Sant’Anna tem razão ao apontar os limites epistemológicos da análise marxista.

Quando Candido reelaborou as ideias de “A passagem do dois ao três” no ensaio “De cortiço a cortiço”, provavelmente levou em consideração os apontamentos de Sant’Anna. Isso se evidencia pela descentralização de categorias marxistas como trabalho assalariado, acumulação do capital e reificação. Ao lado delas, outras perspectivas contribuem para revelar o significado de *O cortiço*: 1) o pressuposto naturalista de que o meio — a natureza exótica e o clima tropical — não se compatibiliza com a disciplina e o ascetismo da cultura europeia, sendo influência negativa tão poderosa que converteu o comportamento comedido do português Jerônimo (CANDIDO, 2015a, p. 120-122); 2) a visão — sustentada por intelectuais como Sílvio Romero e Nina Rodrigues — da miscigenação como fator de degenerescência espiritual, que deveria ser superado pelo crescente branqueamento da população (CANDIDO, 2015a, p. 120-121); 3) o “gosto naturalista da visão fisiológica, a tendência a conceber a vida como soma das atividades do sexo e da nutrição, sem outras esferas significantes.” (CANDIDO, 2015a, p. 125). Essa abertura a outros pontos de vista atesta a insuficiência do método marxista para uma interpretação mais completa de *O cortiço*. Candido tinha consciência disso, pois incluiu no texto

de 1991 capítulos que não têm ligação direta com o marxismo, como “O meio e a raça”, “O reino animal” e “A pensão do sexo”.

Do que se disse, pode-se concluir que a crítica de Candido ao romance de Aluísio Azevedo reflete o estado de multiplicidade da teoria literária no século XX, a qual assistiu à concorrência de orientações as mais variadas: marxismo, psicanálise, estilística, formalismo, estruturalismo, neoaristotelismo etc. O espírito heterodoxo do crítico permitiu-lhe adotar uma posição que, cada vez mais, se mostra frutífera no terreno dos estudos literários e hoje parece ser a menos sujeita a limitações e distorções: a crítica integrativa. De um lado, ela absorve as notações estruturalistas, buscando no texto uma linha mestra, um padrão constitutivo, uma norma refletora do ideal estético que se quis comunicar; de outro lado, ela se interessa pela situação de surgimento da estrutura, pelo contexto sócio-histórico em que foi gestada e pelo conteúdo ideológico que plasma. A síntese capaz de integrar essas vias frequentemente consideradas excludentes entre si foi lograda por Candido em “De cortiço a cortiço”, mas ainda falta a essa feliz tentativa de confluência metodológica um direcionamento indispensável ao entendimento mais satisfatório e abrangente da ficção em prosa: a abordagem estilística. Assim como Merquior (1977, p. 153), para quem, “em literatura, o decisivo é sempre o estilo”, estamos convictos de que a análise do estilo (sobretudo, a comparada), isto é, das componentes técnicas e dos recursos linguísticos, constitui o ponto de partida mais seguro e eficiente do exercício crítico. O próprio modo de organizar a sintaxe do discurso é, em muitos casos, capaz de revelar o sentido ideológico que lhe é subjacente. É o que demonstram os estudos realizados por Erich Auerbach (2009), que, a partir do exame minucioso das construções paratáticas ou hipotáticas de determinado excerto, dos meios de ligação sintática, da alternância do emprego dos estilos baixo e elevado, descobre a historicidade e os valores que permeiam a forma literária. Entre os marxistas, Galvano della Volpe (1966, p. 233) chegou à conclusão de que é imprescindível à crítica que transita entre literatura e sociedade a reflexão acerca dos elementos linguísticos e técnicos da obra.

4. A CRÍTICA DE ROBERTO SCHWARZ: IMPORTAÇÃO METODOLÓGICA E CONCEPÇÃO DE FORMA

A literatura é a expressão máxima da vida espiritual de uma nação; sobretudo nas civilizações jovens, onde ela representa o *lieu géométrique* de todas as atividades intelectuais. A literatura é a *via regia* para a compreensão de uma nação. (CARPEAUX, 1999a, p. 458).

4.1 A referencialidade da forma

No conhecido ensaio “*Tradition and the Individual Talent*”, T. S. Eliot (1958) afirma que o verdadeiro poeta, merecedor desse nome, é aquele que compõe versos em que se vejam, a um só tempo, a incorporação da tradição poética e o distanciamento crítico em relação a ela. Noutras palavras, é aquele que aproveita o legado das gerações precedentes e inova a partir dele, marcando a sua posição na história da literatura. Esse pensamento contém um pressuposto básico: o valor da criação literária é mensurável pela sua comparação com as obras dos escritores mortos. O paradoxo da mudança que não prescinde da conservação deve, segundo Eliot, penetrar na consciência do poeta.

Paulo Arantes (1997, p. 27) sugeriu que essa ideia eliotiana de tradição é análoga ao conceito de sistema na *Formação da literatura brasileira*. Nela, Antonio Candido sustenta a concepção de que o sistema literário se forma quando há a integração harmônica e funcional entre escritor, obra e público. Além disso, evidencia que todo escritor maduro é aquele que aprendeu o sentido da formação, isto é, soube localizar e corrigir as falhas presentes na herança literária de seu país, crescendo sobre os ombros de seus antepassados. Sobre Machado de Assis, o escritor que representa o período de maturidade na literatura brasileira, Candido (2007, p. 529) diz: “Na verdade, ele foi, sob vários aspectos, continuador genial, não figura isolada e literariamente sem genealogia no Brasil, tendo encontrado em Alencar, além da sociologia da vida urbana, sugestões psicológicas muito acentuadas no sentido da pesquisa profunda.” Note-se que a obra de Alencar foi, por assim dizer, a escola de Machado: nela ele se inspirou, mas também enxergou as fraquezas que buscou superar.

A crítica literária de Roberto Schwarz, sobretudo a que é dedicada ao estudo da obra machadiana, não se encontra desvinculada da tradição. Consciente da importância da formação, o autor levou a sério a lição de Candido e absorveu da fortuna crítica do bruxo do Cosme Velho os aspectos que julgou positivos, dando-lhes nova fisionomia. Schwarz (1987a, p. 115) diz que Augusto Meyer escreveu as “melhores páginas sobre Machado” e que foi nelas que encontrou

o embrião da ideia central de sua tese sobre as *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Meyer (1952, p. 13) afirma o seguinte sobre o narrador Brás Cubas: “fez do seu capricho uma regra de composição.” O livro *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis* é arquitetado justamente sobre a noção de que o capricho do narrador é um princípio formal. Porém, há uma diferença substancial entre os críticos: enquanto a leitura de Meyer norteia-se pela psicologia, a de Schwarz afasta-se da psicologia e enfatiza o caráter de classe da narração caprichosa, daí a sua originalidade cuja gênese encontra-se na linha evolutiva dos estudos sobre Machado.

É bom frisar, portanto, que o livro *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis* interpreta, sob nova perspectiva, um aspecto formal sobre o qual havia discorrido Meyer em sua obra de crítica às *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Schwarz (2000b, p. 18), apoiando-se em estudos anteriores, mostrou que o discurso volúvel do narrador em primeira pessoa é a “estilização de uma conduta própria à classe dominante brasileira.” Note-se que os romances de Joaquim Manuel de Macedo e de José de Alencar retrataram o comportamento da elite, mas Machado de Assis, na visão de Schwarz (2000b, p. 31), teria sido o primeiro a transformar esse comportamento em forma. Tratar-se-ia de uma revolução no “plano da forma”, pois “trocaram-se estilos, escolas, técnicas, gêneros, recursos gráficos”, bem como

[...] a narrativa passa do trivial ao metafísico, ou vice-versa, do estrito ao digressivo, da palavra ao sinal (o capítulo à moda shandyana, feito de pontinhos, exclamações e interrogações), da progressão à marcha ré no tempo, do comercial ao bíblico, do épico ao intimista, do científico à charada, do neoclássico ao naturalista e ao chavão surrado etc. etc.

A originalidade da posição de Schwarz (2000b, p. 35) foi descortinar “o referente [...] captado e imitado nesta forma de prosa.” O autor demonstrou que o modo como Machado construiu a categoria do narrador é análogo à maneira de agir da classe dirigente brasileira. Interessou ao crítico não *o que* o texto diz, mas *como* diz. Haveria, portanto, afinidade entre estrutura narrativa e estrutura histórico-social. Nas palavras de Rouanet (1991, p. 177) tratando de Schwarz: “O dispositivo formal capta e estiliza a estrutura do país. [...] a volubilidade como técnica transforma-se na mimese da volubilidade como estrutura social.” Para que se compreenda a perspectiva proposta por Schwarz (2000b, p. 35), é necessária, por conseguinte, a recorrência à “reflexão extraliterária” capaz de esclarecer o sentido do processo de estilização de dados externos. É por isso que ele fala em “matriz prática”: teria sido o mundo prático, objetivo, regulado segundo o desenvolvimento do capitalismo nos países centrais, que teria fornecido a Machado de Assis elementos para a composição de sua obra.

A estrutura literária, mais propriamente o discurso dúctil e discricionário do narrador, encerraria o conhecimento da estrutura da sociedade brasileira. Sociedade que se emancipou politicamente no limiar do século XIX, mas manteve inalteradas as condições materiais asseguradas pelo complexo colonial: “É sabido que a emancipação política do Brasil, embora integrasse a transição para a nova ordem do capital, teve caráter conservador.” (SCHWARZ, 2000b, p. 36).

Segundo Emília Viotti da Costa (2010, p. 62), os grupos elitistas julgavam a manutenção da Colônia um óbice à liberdade econômica e administrativa. Foi devido a isso que se empenharam na dissolução de sua dependência em relação à metrópole. A Independência foi motivada pela ânsia de abertura ao comércio exterior, porém, as bases de produção foram conservadas. O tráfico negreiro com finalidade escravagista permaneceu incólume, pois o trabalho compulsório dos africanos garantia a sobrevivência dos privilégios da classe dominante: “As conquistas liberais da Independência alteravam o processo político de cúpula e redefiniam as relações estrangeiras, mas não chegavam ao complexo socioeconômico gerado pela exploração colonial, que ficava intacto.” (SCHWARZ, 2000b, p. 36).

Luiz Felipe de Alencastro (1979, p. 417, grifos do autor) mostra que o Decreto de Abertura dos Portos (1808) — a carta régia em que Dom João VI autorizou o comércio da Colônia com as nações europeias — marcou o início do processo de expansão do sistema de *plantation*. A economia colonial tornou-se robusta e não interessava mais às classes proprietárias o prolongamento dos vínculos tributários com a Coroa portuguesa: “*Pour utiliser des concepts courants, les événements qui se déroulent entre 1808 et 1850 illustrent la transformation d’une économie tributaire en une économie périphérique.*”²⁹ Ou seja, o que impulsionou a Independência foi a doutrina liberal do livre mercado e não a do Estado de Direito. As ideias liberais não podiam ser transpostas sem modificação do centro à periferia do capitalismo. O Brasil tornou-se independente, mas o escravismo — a principal herança colonial — continuou a exercer função nuclear na produção latifundiária: “[...] o senhor e o escravo, o latifúndio e os dependentes, o tráfico negreiro e a monocultura de exportação permaneciam iguais, em contexto local e mundial transformado.” (SCHWARZ, 2000b, p. 36).

É sabido que escravismo e sistema colonial são coadunáveis. O segundo necessita do primeiro para se erigir, como já demonstrou Gilberto Freyre (1966, p. 338): “Tenhamos a honestidade de reconhecer que só a colonização latifundiária e escravocrata teria sido capaz de resistir aos obstáculos enormes que se levantaram à civilização do Brasil pelo europeu.” É

²⁹ “Para utilizar os conceitos correntes, os acontecimentos que se desenrolam entre 1808 e 1850 ilustram a transformação de uma economia tributária em uma economia periférica.” (Tradução nossa).

necessário certo senso de realismo, como o tem Fernando Novais (1989, p. 71), para perceber que, até os primórdios do século XIX, não havia nação brasileira, mas colônia de exploração portuguesa cuja produção dava-se a expensas do trabalho escravo e cuja economia destinava-se inteiramente ao mercado metropolitano. Novais prefere o uso do topônimo América Portuguesa para se referir ao protuberante empreendimento que se firmou nos trópicos com vistas à extração de matéria-prima lucrativa. Em tempos de Colônia, estava justificada a escravidão como meio indispensável à acumulação de capital e ao fortalecimento do Estado português. No sistema mercantilista que vigorou entre os séculos XV e XVIII, o escravo era, segundo Florestan Fernandes (1977, p. 16), a peça-chave da rentabilidade nacional: “o escravo [...] é a principal mercadoria de uma vasta rede de negócios (que vai da captura e do tráfico, ao mercado de escravos e à forma de trabalho), a qual conta, durante muito tempo, com um dos nervos ou a mola mestra da acumulação do capital mercantil.”

Não obstante, em tempos de Independência, não encontravam as camadas dirigentes do Império brasileiro meios para justificar o escravismo e a dominação pessoal, pois a difusão das ideias liberais ia de encontro às práticas atrasadas que se encontravam em declínio na Europa:

No tocante às ideias caíam em descrédito as justificações que a colonização e o Absolutismo haviam criado, substituídas agora pelas perspectivas oitocentistas do estado nacional, do trabalho livre, da liberdade de expressão, da igualdade perante a lei etc., incompatíveis com as outras, em particular com a dominação pessoal direta. (SCHWARZ, 2000b, p. 36).

O fato de, no Brasil, terem convivido liberalismo e estrutura escravocrata constitui, para Schwarz, verdadeira incongruência. Mas não havia outra saída aos latifundiários que não queriam perder seus privilégios senão sustentar as práticas escravistas; delas dependia a economia nacional, uma vez que o trabalho produtivo era majoritariamente exercido pelos negros trazidos da África. Frise-se que o tráfico de escravos também não podia ser abolido, pois era fonte de enriquecimento: “O tráfico de africanos por exemplo continuou a ser um alto negócio, ‘o mais lucrativo sob o sol’, até a sua supressão definitiva em 1850.” (SCHWARZ, 2000b, p. 37). Segundo Manolo Florentino (1997, p. 25), “o tráfico permitia superexplorar o escravo e imediatamente substituí-lo, diminuindo o intervalo entre o desembolso da compra e o seu reembolso.” Assim, a escravização de pessoas incompatibilizava-se com os ideais iluministas que eclodiram no século XVIII, mas alinhava-se à finalidade do *laissez-faire*, qual seja, o acúmulo de capitais. No dizer de Alfredo Bosi (1992, p. 212): “Uma linguagem ao mesmo tempo liberal e escravista se tornou historicamente possível; ao mesmo tempo, refluía

para as sombras do esquecimento a coerência radical ilustrada da inteligência que amadurecera no último quartel do século XVIII.”

Foi por meio da preservação do estatuto colonial e das bases produtivas atrasadas que o Brasil se integrou à ordem capitalista vigente nos países centrais, onde as revoluções burguesas inspiradas no liberalismo puseram termo às formas aristocráticas e despóticas de governo. No entanto, a revolução burguesa brasileira significou algo bastante diverso do que ocorreu na Europa. Aqui, segundo Florestan Fernandes (2006, p. 239, grifos do autor), surgiu a modalidade político-econômica do “capitalismo dependente”, que se caracteriza pela configuração incompleta e defectiva “do *poder burguês* e da *dominação burguesa*.” Esse poder e essa dominação conviviam com o autoritarismo e a dominação pessoal, o que demonstra que a emancipação política significou modernização sem ruptura com o passado: “Como não há ruptura definitiva com o passado, a cada passo este se reapresenta na cena histórica e cobra o seu preço, embora sejam muito variáveis os artifícios da ‘conciliação’ (em regra, uma autêntica negação ou neutralização da ‘reforma’).” (FERNANDES, 2006, p. 238).

Essa “conciliação” produzia, de acordo com Schwarz (2000a, p. 12, grifos do autor), uma “comédia ideológica, *diferente da europeia*”: conciliavam-se “o instituto da escravidão” e “a prática geral do *favor*” com “a liberdade do trabalho, a igualdade perante a lei e, de modo geral, o universalismo”. Veja-se que as ideias liberais, ao aclimatarem-se na periferia, teriam recebido roupagem própria, deformando-se. Não podiam ser incorporadas plenamente nem ser descartadas:

No que diz respeito ao ideário liberal, encontraremos uma variação de apreciações correlata. Necessário à organização e à identidade do novo Estado e das elites, ele representa progresso. Por outro lado não expressa *nada* das relações de trabalho efetivas, as quais recusa ou desconhece *por princípio*, sem prejuízo de conviver familiarmente com elas. Daí um funcionamento especial, sem compromisso com as obrigações cognitiva e crítica do Liberalismo, o que abala a credibilidade deste último e lhe imprime, a par da feição esclarecida, um quê *gratuito, incongruente e iníquo*. Esta complementaridade entre instituições burguesas e coloniais esteve na origem da nacionalidade e até hoje não desapareceu por completo. (SCHWARZ, 2000b, p. 38, grifos do autor).

Sobre essa impropriedade do liberalismo no Brasil, afirma Viotti da Costa (2010, p. 32):

Se havia barreiras de ordem material à difusão das ideias ilustradas (analfabetismo, marginalização do povo da vida política, deficiência dos meios de comunicação), o maior entrave advinha, no entanto, da própria essência dessas ideias, incompatíveis, sob muitos aspectos, com a realidade brasileira. Na Europa, o liberalismo era uma ideologia burguesa voltada contra

as Instituições do Antigo Regime, os excessos do poder real, os privilégios da nobreza, os entraves do feudalismo ao desenvolvimento da economia. No Brasil, as ideias liberais teriam um significado mais restrito, não se apoiariam nas mesmas bases sociais, nem teriam exatamente a mesma função. Os princípios liberais não se forjaram, no Brasil, na luta da burguesia contra os privilégios da aristocracia e da realeza. Foram importados da Europa. Não existia no Brasil da época uma burguesia dinâmica e ativa que pudesse servir de suporte a essas ideias. Os adeptos das ideias liberais pertenciam às categorias rurais e sua clientela. As camadas senhoriais empenhadas em conquistar e garantir a liberdade de comércio e a autonomia administrativa e judiciária não estavam, no entanto, dispostas a renunciar ao latifúndio ou à propriedade escrava. A escravidão constituiria o limite do liberalismo no Brasil.

Como se vê, o Brasil passou pelo processo paradoxal da modernização conservadora: à importação do “ideário liberal” com seus corolários progressistas somou-se a conservação do escravagismo: “A história da escravidão africana na América é um abismo de degradação e miséria que se não pode sondar, e, infelizmente, essa é a história do crescimento do Brasil.” (NABUCO, 2000, p. 101).

Após a Revolução Gloriosa (1688) e a Revolução Francesa (1789), Inglaterra e França tornaram-se padrões de avanço político, científico e econômico para o mundo. Considerando que, no Brasil, segundo Machado de Assis (*apud* SCHWARZ, 2000a, p. 17), “o influxo externo é que determina a direção do movimento”, as classes dirigentes modernizaram o país em conformidade com o “modelo canônico anglo-francês” (SCHWARZ, 2000b, p. 38) e isso significou assumir-se a função que cabia, no esquema de desenvolvimento do capitalismo, a uma nação de passado colonial: “às ex-colônias coube o papel de consumidores de manufaturados e fornecedores de produtos tropicais.” (SCHWARZ, 2000a, p. 39). Se, aos olhos dos ingleses, escravidão e crescimento econômico eram incompatíveis, aos olhos dos brasileiros, essa combinação era natural, pois reproduzia a lógica do capitalismo periférico. Diz Gilberto Freyre (1981, p. 281): “Era pena — para o observador inglês — que, ao lado do desenvolvimento das indústrias, das artes e do comércio, continuasse o Brasil a importar negros como se importasse gado.”

Pode ser explicada, no caso brasileiro, a questão sociológica da convivência contraditória da modernidade com o atraso por meio da lei trotskista do “desenvolvimento combinado, que significa aproximação das diversas etapas, combinação das fases diferenciadas, amálgama das formas arcaicas com as mais modernas.” (TROTSKY, 2017, p. 34). As nações periféricas não se desenvolvem do mesmo modo que as centrais, pois, não podendo desvencilhar-se do lastro arcaico, combinam-no com a lógica moderna do lucro e do cálculo burguês. O próprio processo de formação do Estado brasileiro é uma resposta às demandas

econômicas mercantis, à avidez europeia de acumulação primitiva do capital. Segundo Caio Prado Júnior (1999, p. 31-32): “Se vamos à essência da nossa formação, veremos que na realidade nos constituímos para fornecer açúcar, tabaco, alguns outros gêneros; mais tarde ouro e diamantes; depois, algodão, e em seguida café, para o comércio europeu. Nada mais que isto.” Se os dados estruturais da sociedade brasileira, portanto, atestam contradição, anomalia e desajuste ideológico, a realidade é que “a causa última da absurda formação social brasileira está nos avanços do capital e na ordem planetária criada por eles, de cuja *atualidade* as condutas disparatadas de nossa classe dominante são parte tão legítima e expressiva quanto o decoro vitoriano.” (SCHWARZ, 2000b p. 39, grifo do autor).

O processo social caracterizado pela reprodução e consequente aclimação deformante das componentes do capitalismo europeu — entre elas, a liberdade do indivíduo, do comércio, dos contratos, a primazia da racionalidade e da lei — sintetiza-se numa estrutura com caracteres que singularizam a formação do nosso país: aquelas componentes rompem com a forma clássica, doutrinária, para adequarem-se à situação política, econômica e cultural periférica, em cujo tradicionalismo assentam-se. O discurso esclarecido, por exemplo, significa incorporação do legado iluminista, embora possa, eventualmente, justificar as práticas atrasadas. É o caso, segundo Schwarz (2000a, p. 18), das instituições burocráticas oitocentistas: “embora regidas pelo clientelismo, proclamavam as formas e teorias do estado burguês moderno.” Sumariamente, pode-se dizer que o liberalismo à brasileira, por ter convivido com o arbítrio — e mesmo o justificado —, constitui, ao mesmo tempo, elemento emancipador e excentricidade; noutras palavras: é um dado estrutural de nossa sociedade, que, embora esdrúxulo a quem olhe de fora, não deixa de ser coerente com as leis do capitalismo moderno.

Na visão de Schwarz, a Machado de Assis teria cabido a desnaturalização do olhar: o autor teria tido a argúcia de perceber a extravagância de nossa vida social, em que estava inserido e de que teria extraído a essência das *Memórias póstumas*. O escritor teria sabido captar a singularidade das contradições sociais brasileiras, o que teria envolvido certa sensibilidade para intuir o arcabouço sociológico que se foi sedimentando desde os princípios da exploração colonial. Machado de Assis (1910, p. 14), consciente de que “o que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”, teria formalizado a estrutura social, isto é, tê-la-ia transformado em forma literária, fazendo-a aparecer na composição do romance, sobretudo, na figura do narrador. Se essa disposição artística de inspiração sociológica teria sido consciente, isso não se pode saber; a verdade é que Schwarz assim interpretou a história de Brás Cubas e pouco ou nada importa, hoje, à crítica, a intenção do autor. A obra fala por si

mesma e o crítico ressalta os fatores que julga indispensáveis à interpretação. No caso de Schwarz, os histórico-sociais, literariamente construídos, são-lhe esclarecedores.

Na argumentação de Schwarz, encontramos uma aproximação entre a estrutura literária do primeiro romance realista brasileiro e a estrutura resultante da formação social do país. É importante dizer que a leitura schwarziana não enfatiza o tratamento que Machado deu às questões nacionais, mas como a construção da categoria narrativa da focalização e do discurso narrativo apresenta-as esteticamente.

Pode-se dizer, sociologicamente, que a ideologia da classe dominante do século XIX aparecia no discurso de seus membros. Discurso afinado com as Luzes, mas que contradizia a manutenção das práticas escravistas e de cooptação. Do ponto de vista literário, o discurso do narrador seria uma espécie de síntese dos discursos dos grupos elitistas. Tratar-se-ia de uma forma literária iluminadora do processo social *sui generis*, de uma imitação, por meio da linguagem artisticamente elaborada, do comportamento da classe proprietária que, consoante Schwarz (2000b, p. 40), constantemente realizava “o consumo acelerado e sumário de posturas, ideias, convicções, maneiras literárias etc., logo abandonadas por outras, e portanto desqualificadas.”

O crítico mostra que Machado deu feição literária a essa volubilidade, isto é, à maneira de ser postiça da elite oitocentista, que, por ter sido formada não numa sociedade orgânica, mas numa empresa mercantil portuguesa, foi incapaz de produzir cultura legítima, tendo buscado, ao invés disso, importar padrões estrangeiros de vivência. Isso se deve, em boa medida, à “ausência de nexos moral”, para usar as palavras de Caio Prado Júnior (1999, p. 341), tão característica do processo formativo que não foi regido por vínculos de solidariedade humana, mas por motivos de ordem econômica. Numa formação social como a nossa, fruto da aglutinação forçada de três etnias — os colonizadores portugueses, os índios e os escravos africanos —, “raças e indivíduos mal se unem, não se fundem num todo coeso: justapõem-se antes uns aos outros; constituem-se unidades e grupos incoerentes que apenas coexistem e se tocam.” (PRADO JÚNIOR, 1999, p. 341). Antes de Caio Prado, Sérgio Buarque de Holanda (1976, p. 5) já havia escrito sobre essa singular “falta de coesão em nossa vida social”, na qual as “iniciativas, mesmo quando se quiseram construtivas, foram continuamente no sentido de separar os homens, não de os unir.”

Hoje, após os estudos de Astrojildo Pereira, Raymundo Faoro e Roberto Schwarz, o juízo de José Veríssimo (*apud* ROMERO, 1936, p. 26) sobre Machado de Assis, firmado na ideia de que o escritor não tratou de problemas nacionais, constitui verdadeiro equívoco: “a obra literária do Sr. Machado de Assis não pode ser julgada segundo o critério que peço licença

para chamar nacionalístico.” Contrariamente ao que fez Astrojildo e Faoro, Schwarz (2000b, p. 42) não comparou a abordagem de questões políticas nas *Memórias póstumas* com os dados historiográficos do Segundo Reinado, demonstrou, porém, que a “ambivalência ideológica das elites brasileiras” seria componente essencial do discurso do narrador. Ambivalência essa caracterizada pela associação do escravismo e das variadas formas de dominação pessoal à aspiração ao ideal civilizatório. Schwarz (2000b, p. 42-43) designa como “norma” a cultura burguesa esclarecida e como “infração” o seu ajustamento ao arbítrio próprio à classe dominante. Segundo a interpretação dialética de Schwarz (2000b, p. 43, grifos do autor), a reversibilidade ininterrupta de infração em norma e vice-versa constituiria a estrutura da sociabilidade brasileira, assim como a oscilação do narrador entre a dicção autoritária (infração) e a elocução esclarecida (norma) comporia a estrutura narrativa:

[...] além de infração, a infração é norma, e a norma, além de norma, é infração, *exatamente como na prosa machadiana*. Em suma, a defesa progressista do tráfico negreiro suscitava problemas ideológicos difíceis de resolver, e encarnava a parte de afetação e afronta que acompanha a vida das ideias nas sociedades escravistas modernas. A ambivalência tinha fundamento real, e Machado de Assis, conforme se verá, soube imaginar-lhe as virtualidades próximas e remotas.

De acordo com o que foi dito, a forma das *Memórias póstumas de Brás Cubas* mimetizaria o processo social cuja essência é a volubilidade. A argumentação de Schwarz constrói o seguinte quadro sociológico: a conduta voltívola dos grupos dirigentes é produto da formação histórico-social específica, retardatária em face do capitalismo plenamente desenvolvido. A nossa elite, usufrutuária de cabedal, condescendente com a frouxidão moral e os acentuados antagonismos de classe, não buscou meios racionais de atenuação ou mesmo aniquilamento do servilismo e da restrição da liberdade individual. Na verdade, justificou as tendências aberrantes com base na ortodoxia liberal, deu a impressão de naturalidade às contradições mais avultosas, às práticas mais abjetas, transitando, a todo o momento, do polo civilizado ao polo da barbárie. Essa inconstância — atributo de quem é volúvel — é igualmente “um mecanismo narrativo em que está implicada uma problemática nacional”, é um “fato de composição e [...] *um dispositivo literário, que fala linguagem própria*” (SCHWARZ, 2000b, p. 47, grifos do autor). Noutros termos: “trata-se dos conteúdos da própria forma de prosa, presenças ubíquas e não temáticas, independentes até certo ponto das vicissitudes da ação, às quais no entanto respondem, compondo com elas um acorde de ressonância histórica e nacional profunda.” (SCHWARZ, 2000b, p. 47). Perceba-se que, segundo o entendimento de Schwarz,

o conteúdo — a volubilidade que qualifica a peculiaridade sociológica brasileira — estaria na forma. Dito de outro modo: o conteúdo sociológico não seria apenas tema, nem somente matéria abordada no romance, ele seria construído na e pela forma narrativa, materializado no discurso em primeira pessoa do narrador Brás Cubas.

A forma de que estamos tratando — mais propriamente, a figura do narrador — apresentar-se-ia discursivamente do seguinte modo:

A mudança inopinada e repetida no caráter do narrador forma a célula elementar do dispositivo literário — a volubilidade — que estamos estudando. Para o seu sujeito, no caso, o salto de uma personificação a outra comporta três satisfações ou “supremacias”. Uma liga-se ao gosto pela novidade; outra ao abandono seco do modo-de-ser prévio; e a terceira à inferiorização do leitor, desnortado e inevitavelmente em sintonia com a figura “velha”, anterior, que acaba de cair. (SCHWARZ, 2000b, p. 49).

Capítulo bastante elucidativo dessas características estruturais é o insigne “O delírio”. Assim Machado de Assis (1975b, p. 108) o iniciou:

Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência mo agradecerá. Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direto à narração. Mas, por menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos.

Esse capítulo é um excursão no interior da narrativa. Nele, é possível observar a presença das três “supremacias” de que fala Schwarz. O relato do delírio — a “*representação literária de estados psíquicos aberrantes*”, segundo José Guilherme Merquior (1990, p. 333, grifos do autor) — atesta o “gosto pela novidade”, pois “ainda ninguém relatou o seu próprio delírio”. Novidade essa que não tem apenas um sentido, podendo significar o uso de uma técnica literária moderna portadora do germe do fluxo da consciência, ou mesmo introdução de associações, analogias e metáforas típicas da linguagem poética, bem como reprodução caprichosa de uma digressão que em nada contribui com o desencadeamento dos fatos, significando, antes, um capricho, uma demonstração de descompromisso com a regularidade da narração.

A recorrência ao *insight* é o intervalo entre a visita de Virgília ao moribundo “prestes a deixar o mundo” (ASSIS, 1975b, p. 106) e a recordação do nascimento de Brás Cubas; trata-se de um “abandono seco do modo-de-ser prévio”: entre a exposição das circunstâncias da morte e a descrição da aurora da vida, há a reminiscência de um pensamento de cunho fantástico em que a sandice ganha escoamento e a razão é abafada. O narrador, inteiramente despreocupado

com a organização mental que o leitor fará da intriga, satisfaz a uma de suas veleidades, que consiste em dispor os episódios de sua vida de modo assistemático, espontâneo, avesso a regras e convenções.

“Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direto à narração.” Esse excerto revela a pressuposição de que o leitor seja desinteressado, por assim dizer, nas aventuras da mente. Se as experimentações psicológicas não lhe despertam a curiosidade, pode ser sinal de que ele tenha inteligência limitada e seja incapaz de compreender uma reflexão que em muito contribuirá com o avanço da ciência. O narrador deduz que o leitor de suas memórias possa ser mediano, insensível à elucubração filosófica, à investigação da natureza humana. Ao mesmo tempo, Brás julga a descrição de sua viagem “à origem dos séculos” (ASSIS, 1975b, p. 108) sobre o lombo de um hipopótamo matéria refinada e iluminadora, percepção de um sujeito altamente ilustrado. Isso demonstra a sutileza do humor machadiano, em cujas variações encontramos a “inferiorização do leitor”. Outro trecho exemplificador do que estamos falando é este: “A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus.” (ASSIS, 1975b, p. 98).

A volubilidade é um princípio formal que tem, para Schwarz, um caráter de classe. A maneira por que Brás Cubas narra a sua vida representaria o modo de agir da classe dominante. Nas *Memórias póstumas*, a mutabilidade ininterrupta do caráter da elite brasileira com vistas a adequar-se às conveniências, sobretudo, àquelas ligadas à preservação dos privilégios assegurados pela estrutura colonial teria sido construída por meio das interrupções, dos subterfúgios, das tergiversações, da disposição caprichosa dos episódios, do desrespeito ao leitor, do tratamento despropositado de assuntos os mais variados etc.

4.2 A genealogia do método

A crítica de Roberto Schwarz às *Memórias póstumas* baseia-se numa noção geral, perceptível do início ao fim de *Um mestre*: o processo social está na forma literária, é também por ela constituído, nela residem conhecimentos objetivos sobre os aspectos da formação da sociedade brasileira. Isso significa que o método crítico que estamos estudando não é comparativo, isto é, não busca comparar a sociedade real com a sociedade literariamente inventada, de modo a estabelecer pontos de conexão entre elas. Também não consiste em levantar questões sobre o que está expresso no conteúdo. Na verdade, a sua sutileza depende da percepção de como a forma cria a estrutura historicamente sedimentada das relações sociais.

Diante disso, uma questão parece ser fundamental: o que é de fato essa forma para Schwarz? Se não a especificamos, acabamos por vê-la como um conceito vago e impreciso para se referir à literatura de maneira geral. Mais do que isso: o rol de possíveis influências do crítico aumenta, pois o número de estudiosos que tratam da relação entre literatura e sociedade é abundante.

Leopoldo Waizbort (2007a, p. 37) cautelosamente concebe *Ao vencedor as batatas* como uma obra em que o valor da forma é preservado, ao contrário do que acontece no livro *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*, de Raymundo Faoro, onde o conjunto da literatura machadiana é tomado como fonte documental a respeito da História do Segundo Reinado: “Faoro abstém-se de discutir a forma da narrativa machadiana, lançando mão indistintamente, de acordo com a necessidade, em sua análise, de poesia, conto, romance, crônica, crítica. A empreitada de Schwarz, nesse aspecto, é diametralmente oposta, cuidando atentamente do problema da forma.” Contudo, Waizbort não examina o que vem a ser essa forma, dando preferência à investigação das filiações teóricas e afinidades metodológicas de Schwarz. Em síntese, *A passagem do três ao um* faz o mapeamento de certos estudos literários que de certo modo partiram do pressuposto de que a forma do romance moderno é fruto da sociedade capitalista: “a compreensão da forma exige a compreensão do processo social. No romance do século XIX, isto significa necessariamente a compreensão da relação entre forma romanesca e desenvolvimento do capitalismo.” (WAIZBORT, 2007a, p. 37).

4.2.1 A mimese auerbachiana

Waizbort destaca alguns autores com os quais Schwarz possuiria afinidade. O primeiro deles é Erich Auerbach, o autor de *Mimesis*, obra cujo método filológico, entre outras funções, permite a análise da representação da realidade na literatura. Segundo Waizbort (2007a, p. 14, grifo do autor): “O título mesmo do livro de Auerbach afirma: como ‘filólogo’, interessa-lhe a realidade que se apresenta na forma de literatura; disso decorre a tarefa, que é mostrar como a literatura expõe uma realidade, vale dizer, a constitui como tal (*na obra*).” Veja-se que, em *Mimesis*, a filologia de Auerbach centra-se na perscrutação do realismo literário que percorreu os séculos, realismo esse que não corresponde ao estilo de época oitocentista, mas à técnica literária de que se valeram os grandes escritores do Ocidente, como Homero, Dante, Stendhal e Virginia Woolf, por exemplo. Essa técnica possibilita a apreensão da realidade representada na obra, isto é, literariamente construída, adstrita ao universo peculiar da linguagem estética. Daí o distanciamento relativamente aos estudos que utilizam a temática abordada na obra

literária para ratificar o momento histórico. Sobre o método empregado em *Mimesis*, afirma Auerbach (2009, p. 501):

O método da interpretação de textos deixa à discrição do intérprete um certo campo de ação: pode escolher e dar ênfase como preferir. Contudo, aquilo que afirma deve ser encontrável no texto. As minhas interpretações são dirigidas, sem dúvida, por uma intenção determinada; mas esta intenção só ganhou forma paulatinamente, sempre durante o jogo com o texto, e, durante longos trechos, deixei-me levar pelo texto.

Note-se que o método auerbachiano orienta-se por “uma intenção determinada” que não foi concebida antes do processo de interpretação. Os objetivos do autor, no terreno da crítica, não transcendem os textos, visam unicamente a compreendê-los dentro dos limites literários, isto é, no interior da obra. As reflexões centram-se nos meios historicamente específicos de apresentação literária da realidade, ou seja, interessa a esse tipo de estudo analítico o modo como o texto constrói o real por meio do discurso. A essa maneira de perquirir a literatura, estaria alinhada, segundo Waizbort (2007a, p. 49, grifo do autor), a crítica de Schwarz:

Schwarz está dialogando também com Erich Auerbach e, embora “sem alarde de método ou terminologia”, revelando uma “inspiração essencial” sua. Pois há preocupação de mostrar como se trata menos de um realismo e mais de uma série ampla, no limite infundável, de realismos específicos, entendidos como modos de exposição da realidade *na* obra literária, à qual o resultado da análise de Schwarz acrescenta mais uma possibilidade. Dito em outra chave: ao mostrar como Machado de Assis expõe a realidade, Schwarz oferece mais um capítulo a *Mimesis*.

Se há algo que legitime essa aproximação metodológica, é o fato de Auerbach e Schwarz terem consciência de que, embora seja autônoma em relação ao mundo, a literatura, de Homero a Virginia Woolf, buscou as formas mais variadas de representá-lo; mais do que isso: cada condição social-cultural tem seu modo específico de representação. No entanto, o conceito de representação não significa a mesma coisa para os dois estudiosos. Para Auerbach (2009, p. 499), representação é imitação: “O tema deste escrito [*Mimesis*], a interpretação da realidade através da representação literária ou ‘imitação’, ocupa-me a longo tempo.” Imitação, frise-se, no sentido clássico do termo, segundo a acepção da mimese platônica: “Parti originalmente da interrogação platônica no livro X da *República*, que coloca a *Mimesis* em terceiro lugar após a verdade, em relação com a pretensão de Dante de apresentar na *Comédia* a realidade verdadeira.” De acordo com Antoine Compagnon (2010, p. 95), Auerbach não questionou a noção tradicional de mimese, preservando o seguinte significado: “A *mimèsis*, desde a *Poética*

de Aristóteles, é o termo mais geral e corrente sob o qual se conceberam as relações entre a literatura e a realidade.”

Quando Schwarz (2000b) utiliza, em *Um mestre*, os termos “representação”, “estilização”, “formalização” e “imitação”, não está pensando no procedimento literário que Auerbach tinha em mente, muito menos está se referindo ao conceito original de mimese e preservando-o. Se o longo ensaio de Schwarz sobre as *Memórias póstumas* constituísse um dos capítulos de *Mimesis*, como sugere Waizbort a fim de sublinhar a afinidade entre o crítico na periferia do capitalismo e o filólogo alemão, certamente seria visto como um corpo estranho ao conjunto da obra, pois o método de Schwarz, como pretendemos demonstrar, filia-se à tradição hegeliano-marxista, que não era a fonte precípua da inspiração de Auerbach. Outra dissonância entre os autores evidencia-se pela visão contrastante que as suas obras revelam acerca do destino da sociedade (Auerbach tinha em mente o contexto mundial e Schwarz, o brasileiro). Segundo George Sperber (1972, p. 221), a visão de mundo de Auerbach “reflete-se na concepção filosófica do livro [*Mimesis*], que parece utilizar-se de uma série de eventos literários, históricos e sociológicos para deles extrair uma concepção do destino universal.” Como se vê, o filólogo tinha em mente a reconstrução do destino da humanidade por meio do exame dos textos emblemáticos de determinadas épocas. Noutros termos: ele queria escrever uma obra de história da civilização europeia com base na alta literatura. Na verdade, Auerbach conservava, de acordo com Sperber (1972, p. 221), o ideal humanístico de “unificação de cada destino individual no destino universal”, algo que pareceria utópico a Schwarz, autor que, segundo Alfredo de Melo (2014, p. 413), foi dominado pelo “pessimismo frankfurtiano” e pela “certeza de que o Brasil só integra a modernidade pelas portas do fundo.”

Quanto ao método de Auerbach, escreve Sperber (1972, p. 222):

A sua análise dos textos escolhidos é feita no sentido da individualidade dos autores, em profundidade e no campo da investigação estilística. Ao mesmo tempo, cada uma dessas análises é engastada num estudo extenso da realidade e da sua representação, que investiga os exemplos quanto ao seu conteúdo, partindo de bases sociológicas e históricas sólidas.

Enquanto Schwarz (2000b) analisa um estilo específico para mostrar que ele é a conversão do comportamento de uma classe cuja ideologia deve ser desnudada, Auerbach (2009) investiga uma série de estilos que, comparativamente, exprime a evolução histórica universal. Ele se concentra nos diferentes desvios, operados desde Homero e dos textos bíblicos, da antiga teoria da separação dos níveis estilísticos elevado e baixo, mostrando que a representação literária da historicidade de uma dada época foi devida à transgressão das regras

dessa teoria, à mistura das figuras estilísticas do sublime e do grotesco doutrinariamente incompatíveis.

Luiz Costa Lima (1980, p. 3) afirma que, em “centenas de páginas, que cobrem desde Homero até *To the lighthouse*, estende-se a reflexão sobre a representação da realidade no Ocidente. E, contudo, nenhuma palavra sobre o próprio conceito.” No livro *Mimesis*, portanto, não haveria nenhuma tentativa de esclarecer o sentido do termo que constitui o seu tema. Há somente uma referência, no epílogo, à *República* de Platão. Segundo Carpeaux (2008, p. LXXIX), “na *República* a arte só é definida como ‘imitação da natureza’, duplicação supérflua de objetos existentes.” Será realmente que foi esse o significado de mimese que imantou a obra de Auerbach? Considere-se que, segundo Platão (2001, p. 453-454), o produto artístico está “três pontos afastado da realidade”, pois é a imitação da imitação do objeto (o objeto real é criado por Deus, o homem imita esse objeto, reproduzindo-o, ao passo que o artista faz uma cópia daquilo que o homem executou). Assim, “a arte de imitar está bem longe da verdade.” (PLATÃO, 2001, p. 455). Auerbach referiu-se à mimese platônica para contestar o argumento de Dante segundo o qual a *Divina comédia* não seria ficcional, mas também, supomos, para enfatizar que a realidade da literatura está circunscrita aos limites da obra; trata-se da realidade construída pela literatura e das suas condições culturais de existência. Pode-se dizer que mesmo a concepção aristotélica de mimese se compatibiliza com o livro de Auerbach. Nas palavras de Carpeaux (2008, p. LXXIX): “A *mimesis*, segundo Aristóteles, não é mera imitação; é a técnica literária da transformação de impulsos psicológicos do poeta em estruturas linguísticas.”

Apesar da sua atenção ao estilo como chave da compreensão histórica da obra, Schwarz e Auerbach encontram-se metodologicamente afastados, sobretudo, porque, enquanto este se valia do método filológico voltado ao estudo da “história imanente dos últimos milênios” por intermédio da “história da conquista da autoexpressão humana”, aquele estava preocupado com a formulação particular de um método que conjugasse os avanços das investigações formalistas com a visão histórica do marxismo. Na verdade, Auerbach esteve interessado no desvelamento de certa unidade histórica, de certa totalidade. Se ele sustinha uma filosofia da História, certamente ela não era de matriz marxista; ela estaria próxima da filologia de Curtius e Gundolf, para quem o destino espiritual da Europa figurava como um problema mais indefinível do que poderiam supor as previsões marxistas.

4.2.2 Lukács e a historicidade da forma romanesca

Em acordo com Waizbort (2007a, p. 37), também “é preciso ir a Georg Lukács para buscar as formulações que informam as análises de Roberto Schwarz” e nisso o autor de *A passagem do três ao um* tem razão, pois é raro o escrito de Schwarz que não faça referência a Lukács. Os ensaios sobre romances europeus, reunidos em *A sereia e o desconfiado* e escritos quando o crítico ainda cursava pós-graduação no exterior, revelam a influência do principal expoente do marxismo ocidental. Ao apreciar criticamente as obras romanescas de Dostoiévski, Henry James, Balzac, entre outros, Schwarz parte do esquema formulado originalmente por Lukács (1999, p. 87) em seus textos do decênio de 1930, esquema esse baseado na ideia de que o romance moderno é produto artístico das contradições da sociedade burguesa; mais do que isso, é no material linguístico que essas contradições aparecem racionalizadas com maior clareza, daí ser ele o *locus* privilegiado da investigação sociológica.

Diz Schwarz em entrevista a Eva Corredor (2002, p. 33-34):

[...] devo muito a Lukács: devo a ele meu esquema do romance europeu. Como ficou dito, sua construção não corresponde às realidades brasileiras. Porém, como é uma notável formulação das grandes linhas da história social e literária europeia, ela faz ver os pontos em que a sociedade e a cultura brasileira se desviam de seus muito estimados modelos europeus. Esses desvios eram dolorosamente percebidos pelos contemporâneos, que os viam como falhas nacionais e, nos melhores casos, as transformavam em elementos de crítica social e de produção artística. Como meu interesse era examinar essas questões, os estudos de Lukács sobre o romance entraram de modo substancial, ainda que negativo, em meu trabalho.

Num país de capitalismo dependente, como é o Brasil, é natural que o desenvolvimento cultural sofra o influxo das correntes espirituais e filosóficas em voga nas nações centrais, onde as vanguardas renovam os modelos de produção artística que com frequência são importados por sociedades periféricas. Trata-se da aclimação de ideias estrangeiras, um fenômeno que pode parecer utópico a quem acredita que “ideias não viajam” — é o caso, segundo Schwarz (1992b, p. 116), de Maria Sylvia de Carvalho Franco — mas indispensável à reflexão de quem envereda pelos caminhos da história literária, sobretudo, da brasileira: “Quem lida com história literária — ou, para dar outro exemplo, com história da tecnologia — não pode fugir à noção de influxo externo, pois são domínios em que a história do Brasil se apresenta em permanência sob o aspecto do atraso e da atualização.”

O estudo lukacsiano do gênero romanesco diz respeito à forma literária que surgiu na Europa como resultado do impacto da ética burguesa na psicologia social. A axiologia

sustentada pela grande épica tornou-se inconcebível para a mentalidade criadora moderna: os artistas não podiam mais expressar, sem manifestar incoerência, os valores que estavam em declínio nas sociedades europeias em que, como demonstrou Weber (2004), a doutrina ascética, puritana e racional da burguesia ascendente produziu um novo tipo de homem — o *homo oeconomicus*. E o que essas circunstâncias propiciadoras da emergência do romance moderno têm a dizer sobre os romances perifericamente escritos? Para Schwarz, muito, pois, se o romance brasileiro é imitação, ainda que com elementos autênticos, do padrão romanesco europeu, logo, a análise das incongruências relativas à expressão literária de ideias impróprias tem muito a revelar sobre nossas letras e nossa cultura.

Quando Lukács (1999, p. 88) afirmou que o romance é a “expressão da consciência burguesa na literatura”, ele estava pensando, segundo princípios da teoria marxista baseados na ideia de que a consciência é determinada pela base material, na formação de um novo gênero literário. Veja-se que, conforme as diretrizes marxistas, a literatura não é manifestação puramente autônoma, porém, reflete as forças produtivas da sociedade em que é criada. Assim sendo, o estudo do romance brasileiro com base na teoria estética de Lukács seria capaz de constatar, a um só tempo, aspectos da importação dos preceitos capitalistas e características da forma literária que os expressa. Foi o que fez Schwarz em *Ao vencedor as batatas*:

Pela via de argumentação lukacsiana, é preciso compreender a especificidade do desenvolvimento do capitalismo no Brasil, sem o que é impossível compreender a forma do romance. No caso de Lukács, isso foi pensado muito mais no contexto das peculiaridades do desenvolvimento do capitalismo na Europa (França, Inglaterra, Itália, Alemanha, Rússia), mas a questão permanece de pé e formulada potencialmente para outros casos; Schwarz tomou para si a tarefa e desdobrou-a em *Ao vencedor as batatas*. (WAIZBORT, 2007a, p. 38).

Ao adequar a teoria estética lukacsiana ao contexto brasileiro, Schwarz pôde perceber que o desajuste ideológico causado pela formação de um capitalismo desnivelado e combinado com práticas anacrônicas influiu substancialmente na criação do gênero romanesco. No século XIX, Macedo e Alencar aventuraram-se na escrita dos primeiros romances brasileiros tomando como referência modelos estrangeiros incongruentes, em termos de conteúdo, com a realidade sociológica do Brasil. Europeu ou brasileiro, o romance, sob o feixe de luz da teoria de Lukács, isto é, compreendido como parte integrante da superestrutura, carrega em si mesmo, em sua forma, o fundamento dos meios materiais de existência. É por isso que os críticos literários de orientação marxista se veem impossibilitados de prescindir da análise contextual. Texto e contexto, para eles, são indissociáveis.

Mesmo que não compactuemos com o materialismo histórico, amiúde empregado de modo reducionista ou mecanicista nos estudos literários — sobretudo, em pesquisas que visam menos à investigação objetiva do que à difusão de ideias sectárias e de panfletos partidários — havemos de ter consciência de que ao romance corresponde a essência da época burguesa. Essa constatação, antes de ser racionalizada pelos pensadores marxistas, foi feita pelo corifeu do idealismo clássico alemão — Hegel. Nas palavras de Lukács (1999, p. 89): “Quando Hegel define o romance como ‘epopeia burguesa’, coloca uma questão que é estética e histórica: ele considera o romance como o gênero literário que no período de desenvolvimento da burguesia corresponde à epopeia.” A grande épica não poderia permanecer incólume com o advento das sociedades capitalistas, pois os valores por ela estilizados tornaram-se extemporâneos. Todavia, esse gênero antigo não esteve condenado ao desaparecimento; ele permaneceu, mas essencialmente modificado tanto na forma quanto no conteúdo.

Os princípios iluministas e liberais da moral burguesa triunfaram com o declínio do *Ancien Régime*, rompendo — sobretudo, na França e na Inglaterra — com as formas aristocráticas de organização política e, ao mesmo tempo, fornecendo matéria espiritual suficiente para que se transmutassem os alicerces da cultura clássica. No entanto, segundo informações dadas por Arnold Hauser (1998, p. 111), muitos filósofos e escritores alemães resistiram à interferência da *Aufklärung*, à racionalização da vida, renunciando a entrar na “jaula de ferro” de que fala Weber. Essa resistência da intelectualidade alemã ao racionalismo é fundamental para que se compreenda o prestígio do gênero romanesco, sua aderência ao gosto da classe média europeia, pois foram Novalis, Schiller, Schelling, Goethe, os irmãos Schlegel, entre outros, que, primeiramente, manifestaram discordância em relação à “hostilidade da moderna vida burguesa à poesia” — uma das marcas da razão iluminista — e escreveram sobre o romance com base “na contraposição entre o caráter poético do mundo antigo e o caráter prosaico da civilização moderna, ou seja, burguesa.” (LUKÁCS, 1999, p. 89). Como se vê, o romance reflete o processo de racionalização da vida, algo observável, por exemplo, na interferência que ele recebeu dos métodos científicos de modo geral.

Imagine-se o desconforto de Novalis ao presenciar o movimento irreversível de enfraquecimento do sentimentalismo e da religiosidade em nome da hegemonia da razão. Kant (2007, p. 59, grifos do autor), ao dizer: “*Age apenas segundo uma máxima tal que possas ao mesmo tempo querer que ela se torne lei universal*”, formula o imperativo categórico segundo o qual as ações morais do indivíduo devem ser regidas pelas leis morais, isto é, são destituídas de carga sentimental e afetiva. Segundo a doutrina de Kant, se o indivíduo age moralmente, é porque respeita a moral. O conteúdo da ação não determina se ela é benévola ou não, ou seja, a

moral kantiana é formal e pode destinar-se a qualquer fim. Trata-se da sublimação da racionalidade. Adorno e Horkheimer (1985, p. 95) analisaram a *Histoire de Juliette*, de Sade, como sintoma da reversibilidade da moral de Kant em imoralidade. Entre o final do século XVIII e o início do XIX — período de triunfo do gênero romanesco — enrijeceu-se o repúdio burguês à poesia. Ante essa decadência moral tão avessa ao espírito conservador do romantismo alemão, Novalis (1891, p. 178) escreveu uma máxima de elevação da poesia, essa atividade humana que, para ele, era tão sublime: “*Poetry is absolute truth. That is the gist of my philosophy. The more poetic, the more truthful.*”³⁰ Para os românticos alemães a moral era a substância da poesia e o que a ameaçava era o triunfo da racionalidade, do materialismo e das metodologias científicas.

O ascenso glorioso do racionalismo — o novo código intelectual europeu — solapou o espírito poético. Segundo Lukács (1970a, p. 86), a moral era considerada, por Novalis, a substância da poesia, daí o desmoronamento dos pilares que sustentavam os valores tradicionais de organização da vida em sociedade ser visto, pelo jovem poeta apaixonado, com profunda desilusão. Ao dizer que “*la poesia es el modo de acción peculiar del espíritu humano*”,³¹ Novalis (*apud* LUKÁCS, 1970a, p. 86) demonstrou a sua concepção idealista de poesia, baseada na ideia de que essa forma antiga de expressão estética não seria apenas uma linguagem exteriorizada, mas a própria essência da alma. Seu repúdio à racionalização da arte, sua exaltação constante do misticismo, sua inspiração no panteísmo espinosista, seu desprezo pelo materialismo mostram como a sua personalidade tendia menos à antimetafísica kantiana do que ao idealismo hegeliano. Para Novalis, era no mundo das ideias que residia a verdade, isto é, o ponto de chegada da investigação filosófica. Considerando que, em sua visão, a autoconsciência manifesta-se poeticamente, o movimento de debilitação da poesia imputou-lhe grande inconformismo, fazendo com que se tornasse refratário às normas burguesas de conduta.

Os representantes do idealismo clássico alemão — sobretudo Hegel — captaram com inteligência a mudança dos paradigmas históricos relativa ao advento da modernidade. A desintegração moral provocada pelas revoluções burguesas e a pulverização do padrão individualista de comportamento desencadearam uma violenta transformação no imaginário coletivo europeu. Nos termos de Karl Mannheim (1943, p. 12): “*the religious and moral unity which integrated mediaeval society was vanishing. Still, the disintegration was not yet quite apparent, because the Philosophy of Enlightenment seemed to offer a new approach to life with*

³⁰ “A poesia é a verdade absoluta. Essa é a essência da minha filosofia. Quanto mais poético, mais verdadeiro.” (Tradução nossa).

³¹ “[...] a poesia é o modo peculiar de ação do espírito humano.” (Tradução nossa).

a unified purpose.”³² O Iluminismo com seus pressupostos liberais e o sistema político-econômico erigido pela burguesia afetaram de forma arrebatadora a psicologia social — ou, em terminologia marxista, a superestrutura. Inevitavelmente, as formas narrativas antigas e medievais não se encontravam mais habilitadas a expressar a consciência do novo homem. Consciência reificada, individualizada, desencantada. O indivíduo moderno, liberto da tutela da religião e do *pater familias*, vivendo sob a égide dos direitos civis, não poderia mais ser representado como herói de um mundo moralmente harmônico e cristalizado.

A poeticidade da época patriarcal, “heroica”, que se expressou de maneira típica nos poemas homéricos, repousa na autonomia e na atividade espontânea dos indivíduos; mas, como diz Hegel, “a individualidade heroica não se separa da totalidade moral à qual pertence e só tem consciência de si na união substancial com esta totalidade”. O prosaísmo da moderna época burguesa é fruto, segundo Hegel, do inevitável desaparecimento tanto da atividade espontânea quanto da ligação imediata do indivíduo com a sociedade. “No atual Estado de direito, os poderes públicos não possuem por si sós uma figura individual, mas o universal enquanto tal reina em sua universalidade, na qual o caráter vivente do indivíduo é superado ou então secundário ou indiferente.” Por esta razão, os homens modernos, ao contrário dos homens do mundo antigo, separam-se, com suas finalidades e relações “pessoais”, das finalidades da totalidade; aquilo que o indivíduo faz com suas próprias forças o faz só para si e é por isso que ele responde apenas pelo seu próprio agir e não pelos atos da totalidade substancial à qual pertence. Esta lei, que regula a vida na sociedade burguesa, é reconhecida incondicionalmente por Hegel como resultado historicamente necessário do desenvolvimento da humanidade e como absoluto progresso em relação ao primitivismo da época “heroica”. Mas este progresso tem também uma série de aspectos negativos: o homem perde a sua antiga atividade espontânea, e sua submissão ao moderno estado burocrático, enquanto ordem coativa exterior, impede-lhe qualquer atividade desse tipo. Esta degradação destrói o terreno objetivo para o florescimento da poesia, que é suplantada pela prosa linear e banal. (LUKÁCS, 1999, p. 89-90).

Lukács viu no esfacelamento da totalidade moral não somente um fenômeno sociológico resultante da emergência do utilitarismo, do materialismo, do racionalismo etc., mas uma alteração profunda na consciência dos indivíduos. Considerando que os fenômenos da consciência estão intrinsecamente relacionados com o conjunto dos eventos históricos, pode-se dizer que a literatura reflete, portanto, os aspectos objetivos do mundo. A estrutura e a superestrutura estão dialeticamente integradas, não podendo o objeto artístico — fragmento da superestrutura — ser interpretado como manifestação linguística alienada. Há, no pensamento marxista do Lukács da década de 1930, a convicção de que os gêneros literários são produtos

³² “A unidade religiosa e moral que integrava a sociedade medieval estava desaparecendo. Mesmo assim, a desintegração ainda não era bem aparente, porque a Filosofia do Esclarecimento parecia oferecer uma nova abordagem à vida com um propósito unificado.” (Tradução nossa).

históricos e não criações espontâneas e individuais. Segundo René Wellek (1981, p. 40), “*Lukács starts from the basic conviction of Marxist materialism: i.e., that there is an objective reality totally independent of man’s mind and that this Being determines Consciousness.*”³³

Observe-se que a noção materialista de que os fenômenos espirituais são condicionados pela realidade objetiva corresponde à concepção estética de Lukács após ter feito o percurso da filosofia alemã. Com Schelling ele aprendeu que a arte tem o poder de representar a essência infinita do mundo e de Herder e Hegel herdou a ideia de que essa essência provém da evolução histórica (CARPEAUX, 2008, p. 1702; DILTHEY, 1944, p. 233-234). Foi a partir da apropriação do marxismo que o pensador húngaro abandonou o idealismo transcendental e passou a compreender o legado intelectual da civilização como parte do processo histórico engendrado pela luta de classes.

É bom frisar que, apesar de romper com a perspectiva idealista, Lukács reteve de Hegel, assim como o fez Marx, o método dialético, postura que lhe permitiu conceber o plano do pensamento como integrado à realidade material e não como abstração. Segundo Merquior (1981a, p. 159, grifos do autor):

Para Lukács, o marxismo ortodoxo não consiste na fidelidade a determinadas teses (como, p. ex., o determinismo econômico), mas antes na obediência a um *método*: a dialética. Esta não significa, por sua vez, nenhum conjunto de regras, mas sim um modo de pensar, baseado na consciência de que o pensamento genuíno é aquele que a um só tempo apreende o universo *e o transforma*. Hegel havia mostrado que a razão só compreende plenamente o real quando percebe que o ato de compreensão também é parte da realidade: o pensamento não se limita a refletir o mundo, ele próprio é o mundo como autoconsciência e senso de finalidade. Por isso a dialética não é só contemplação: é, intrinsecamente, *práxis*, ação teórica, como tal dominada por um sentido da *totalidade* que encerra a direção do mundo social.

A partir dessa formulação de Merquior, pode-se entender que, para Lukács, o romance — produto do pensamento, elemento da superestrutura, exposição da historicidade captada pela consciência individual — não se encontra em oposição ao mundo, não é experiência subjetiva desvinculada da objetividade e avessa à interpretação da evolução da humanidade. Nem mesmo reflexo do real, no sentido mecânico do termo, esse gênero é. Trata-se de uma forma literária que capta a totalidade histórico-social. É a manifestação mais bem acabada da “autoconsciência”, a chave da compreensão histórica. É por essa razão que Lukács não vê o romance apenas como representação da sociedade, mas como expressão da sua real estrutura:

³³ “Lukács parte da convicção básica do materialismo marxista: i.e., que existe uma realidade objetiva totalmente independente da mente do homem e que esse Ser determina a Consciência.” (Tradução nossa).

*“Literature not only represents social reality but should represent the very structure of society, provide an insight into its organization, and, with this insight, a feeling for the direction of its development, a prophetic sense of its future.”*³⁴ (WELLEK, 1981, p. 41, grifo do autor).

É exata, portanto, a seguinte afirmação de Waizbort (2007a, p. 38): “estamos nos encaixos de Lukács quando Schwarz firma posição pelos ‘pressupostos sociológicos das formas’.” Em *Ao vencedor as batatas*, pode-se notar que os primeiros romances brasileiros foram tentativas de importação do gênero em voga na Europa — uma postura muito reveladora dos aspectos gerais do comportamento da nossa classe letrada oitocentista. Quando, no decênio de 1970, Schwarz encontrou, nas páginas escritas pelo Machado da fase convencional, conformismo e imitação de modelos estrangeiros, resolveu examiná-los à luz da teoria estética lukacsiana e foi assim que descortinou os tais “pressupostos sociológicos” que os sustentavam.

O Golpe de 64 impulsionou o fortalecimento da intelectualidade de esquerda e Schwarz, por identificar-se com a organização oposicionista e almejar dar seu quinhão de contribuição com o estudo dos problemas histórico-sociais do Brasil, dispôs-se a fazer o balizamento da cultura nacional, indo buscar nos limiares do nosso romance o fermento da sua crítica. A peculiar disposição dos primeiros romancistas brasileiros para a reprodução das formas estéticas europeias, explica-a, principalmente, o desejo ardoroso de nossas classes dirigentes de incorporar os modos de expressão típicos das nações centrais. Embasado em doutrinas progressistas, liberais e racionais, o processo civilizador europeu forneceu elementos culturais autênticos para a composição do gênero romanesco. A matéria dos romances oitocentistas franceses e ingleses, por exemplo, era o trabalho livre, os discursos favoráveis à liberdade de conduta, as práticas políticas emancipatórias, o universo das mercadorias etc. Esses temas também faziam parte dos romances brasileiros, mas possuíam caráter falso, pois aqui havia práticas — como o escravismo e o clientelismo — que contradiziam a aspiração das elites aos ideais civilizatórios dos países do centro (SCHWARZ, 2000a, p. 35).

Macedo e Alencar imitaram a forma estrangeira com desenvoltura, transpondo à intriga de seus romances as ideias correntes nos Estados em que o liberalismo se legitimou. Isso não significa que, no Brasil, essas ideias não foram praticáveis; pelo contrário, foram adotadas em larga escala, sempre convivendo, porém, com fatores ideológicos antagônicos. Da combinação de práticas contraditórias surgiu o caráter flutuante e plástico de nossa cultura, movido ao influxo externo, que, ao invés de ser formalizado criticamente por aqueles escritores, foi por

³⁴ “A literatura não representa apenas a realidade social, mas *deveria* representar a verdadeira estrutura da sociedade, fornecer uma visão da sua organização e, com essa visão, uma percepção da direção do seu desenvolvimento, um sentido profético do seu futuro.” (Tradução nossa).

eles naturalizado. O bom romancista, para Schwarz (2000a, p. 36-39), seria aquele que captasse, no nível formal, as nossas incongruências ideológicas. A independência de nossas letras dar-se-ia somente quando o conformismo cedesse lugar ao ponto de vista crítico, algo que só teria ocorrido com a publicação das *Memórias póstumas*.

A crítica de Schwarz parece exigir dos primeiros romances brasileiros a força da mimese no sentido lukacsiano do termo. De acordo com Agnes Heller (1986, p. 129, grifos da autora), a mimese lukacsiana é “*uma imitação que acentua, por meio de uma condensação subjetiva extrema, os momentos essenciais da realidade. [...] Tal acentuação faz com que semelhante imitação provoque um abalo afetivo e, por extensão, intelectual.*” Como se vê nas palavras da autora, a mimese lukacsiana nada é senão um método realista de criação literária, por meio do qual o escritor sintetiza os momentos apoteóticos havidos em determinadas circunstâncias históricas, de modo a lhes dar feição estética. Tais momentos refletem o que há de essencial na vida humana e na esfera das relações sociais. É necessário que o criador da obra literária tenha argúcia e sensibilidade perceptiva para extrair da massa heterogênea dos acontecimentos ordinários a estrutura que lhe dá sustentação, para então cinzelá-la, submetê-la à experimentação subjetiva. Quando o artista da palavra assim procede, subtraindo à realidade o sentido que a permeia, tem-se a exposição de um percurso artístico-intelectivo aclarador — e não duplicador — da realidade.

Lukács não adotou, em nenhum momento, a postura complacente dos que enxergam valor em toda manifestação artística. Sempre agiu, ora por convicção política, ora por fidelidade à tradição humanística antiburguesa, como paladino da alta literatura, aquela que dispõe da capacidade de provocar o referido “abalo afetivo”. Nesse sentido, Schwarz escreveu à Lukács a análise de certos romances românticos, pois neles viu muita convenção e pouca crítica, isto é, pouco senso realista. É o caso de Alencar que, ao importar o modelo e a matéria do romance europeu, acabou evidenciando as contradições ideológicas da elite de que fazia parte. Segundo Schwarz (2000a, p. 41-42), na Europa, a ideologia romântico-liberal aparecia nos romances como representação da “mercantilização” da vida amorosa, isto é, como compra e venda de casamentos. No Brasil, a representação dessa mercantilização no romance *Senhora* faz ver que isso ocorre com um agravante que o torna inteiramente discrepante, singular, porque aqui essa comercialização do amor inseria-se na lógica do favor, ou seja, os brancos pobres e livres, também chamados agregados e clientes, não podendo obter trabalho adequado à sobrevivência ou mesmo não podendo trabalhar, posto que o trabalho era majoritariamente executado pela mão de obra escrava, haviam de arranjar casamento com gente bem nascida, vale dizer, com membros da classe proprietária. Trata-se de uma contradição inerente à importação acrítica da

forma estrangeira. De acordo com Schwarz (2000a, p. 40), o tratamento romântico dado à conjuntura clientelista e escravista produz o efeito de inverossimilhança; uma fraqueza, para o autor, própria à fase inicial da produção romanesca brasileira.

Conforme argumenta Schwarz (2000a, 44 ss), no Brasil, à falta de realismo na abordagem dos problemas sociais opõe-se a abordagem romântica da convivência de progressismo com escravismo e dominação pessoal direta. Já os ideais liberais engendraram efeito cômico no romance de Balzac, pois, apesar de todas as máculas políticas que continuaram assombrando a França posteriormente à Revolução de 1789, lá havia trabalho livre.

O cerne da questão, para Schwarz, é o seguinte: a ideologia do progresso europeu era imitada pela classe dirigente e Alencar reproduziu em *Senhora* essa imitação, o que resultou numa “ideologia de segundo grau”. O romancista brasileiro trata como ideologia de primeiro grau aquela que, na verdade, é de segundo grau. Ao copiar o realismo europeu, “trata como sérias as ideias que entre nós são diferentes”, algo que empobrece a nossa literatura, pois faz com que nela falte a consciência histórica. Se, em Balzac, o dinheiro é o “nexo elementar do conjunto da vida social”, em Alencar, esse nexos deveria ser gerado pelo favor, no entanto, não há crítica, no romance alencarino, a essa prática atrasada; o autor com ela condescende e a admira.³⁵ A perda de “senso da realidade” inerente à conciliação de “clientelismo e ideologia liberal” faz com que a obra alencarina alinhe-se ao “paternalismo esclarecido”. Nos termos de Schwarz (2000a, p. 61, grifos do autor): “*o revezamento de pressupostos incompatíveis quebra a espinha à ficção.*”

Todavia, segundo Schwarz (2000a, p. 41-42), se Alencar isenta-se de submeter os problemas brasileiros ao ponto de vista crítico, entretanto, não chega a justificá-los. Isso ficou a cargo de Machado de Assis em sua fase de juventude. O crítico vê certa superioridade dos romances urbanos de Alencar em relação às obras do primeiro Machado. Haveria, nessas últimas, a reprodução voluntária do conformismo: em lugar de “referência liberal”, tem-se “paternalismo conservador” (SCHWARZ, 2000a, p. 83). *Ressurreição, A mão e a luva, Helena e Iaiá Garcia* justificam o “atraso histórico do Brasil”, sem que haja “distanciamento analítico qualquer” (SCHWARZ, 2000a, p. 86).

Machado desenvolveu um dos temas correntes no início de sua ficção em prosa: a cooptação. Basicamente, os seus primeiros romances abordam o mesmo problema: uma personagem feminina tem de transpor os obstáculos de sua condição de agregada, isto é, tem

³⁵ José de Alencar (2009, p. 282-283), em carta ao imperador D. Pedro II, defende a manutenção do escravismo.

de subordinar-se aos caprichos dos proprietários para que possa prover as suas necessidades materiais. Segundo Schwarz (2000a, 88-89, grifos do autor), Machado naturaliza o favor, esquematiza os enredos de modo que a classe proprietária, a família patriarcal, seja “*a intocável depositária da ordem e do sentido da vida*”, o poderoso “agente civilizador”. Há, nesse modo de composição literária, “verossimilhança brasileira”, contudo, não há, de acordo com Schwarz (2000a, p. 92), “desenvoltura crítica”. Veja-se este excerto de *Iaiá Garcia* em que aparece a perspectiva da clientela ávida de estabilidade financeira:

Estela — era o seu nome, — tinha então dezesseis anos. Pouco antes falecera o desembargador. O Sr. Antunes recebeu dous golpes em vez de um: o de o ver morrer, e o de não o ver testar. As aneurismas têm dessas perfídias inopináveis. A fim de emendar a mão à fortuna, o pai de Estela concentrou na viúva a atenção que até então repartira entre ela e o marido; facto que aliás decorria da própria obrigação moral em que se achava para com a família do desembargador. Estela devia a essa família educação e carinho; podia talvez vir a dever-lhe um dote, um marido e consideração. Quem sabe? Talvez o coração de Jorge vinculasse as duas famílias. Esta ambição afagava-a o Sr. Antunes no mais profundo de sua alma. (ASSIS, 1975a, p. 93).

Onde Schwarz viu provincianismo, paternalismo, conservantismo e conformismo, Lúcia Miguel Pereira (1988, p. 156) viu sinceros traços autobiográficos: “Uma depois da outra, a Guiomar da *Mão e a luva*, Helena, a Estela de *Iaiá Garcia* e a Lalau de *Casa Velha* vão encarnar o autor, discutir os direitos de ambição, lutar contra a hierarquia social.” Frisa ainda a autora: “Os quatro livros, tão diferentes de entredo e execução, giram em torno do mesmo eixo: a mudança de classe.” Haveria, nessas obras iniciais, “os mesmos problemas a resolver — os problemas que Machado de Assis enfrentou”, ou seja, os problemas relativos à árdua ascensão social.

Para Schwarz, a ausência de crítica aos entraves da mobilidade social resulta em justificativa do clientelismo. O sentido do seu juízo é patente: o autor resgata a noção de realismo desenvolvida por Lukács, segundo a qual a boa literatura — a realista — é aquela em que os aspectos históricos essenciais vêm à tona e conformam-se à perspectiva crítica do autor. Diz Celso Frederico (1997, p. 53, grifo do autor): “Os personagens e situações típicas são características básicas da grande literatura realista sensível às mudanças históricas, sempre contraposta, por Lukács, à literatura menor que só consegue criar personagens e situações *médias*, fixas e estereotipadas.” A esse último tipo de literatura, pertenceriam, para Schwarz, os romances convencionais da primeira fase criativa de Machado, pois neles as personagens estariam configuradas de modo a compactuar com a ordem social vigente. Não haveria, nesses livros, heróis típicos na acepção lukacsiana do termo, isto é, “personagens [...] de [...]

ineliminável singularidade” que “concentram [...] certas tendências universais próprias do ser humano postas num determinado momento histórico.” (FREDERICO, 1997, p. 51).

Como os argumentos de *Ao vencedor as batatas* baseiam-se em pressupostos do marxismo lukacsiano, eles valem-se de certos critérios que têm validade apenas em consonância com a doutrina que rege a teoria estética marxista. Se os primeiros romances brasileiros são pelo crítico considerados débeis, isso se deve unicamente ao fato de que, seja em sua forma, seja em seu conteúdo, não apresentam crítica à ordem social estabelecida. Schwarz exige desses romances aquilo que eles não podiam oferecer: personagens cuja dicção fosse capaz de fazer crítica profunda dos problemas sociais. A argumentação do crítico sugere que, assim como a Independência de fato não se consolidou, pois o estatuto colonial sobreviveu quase intacto, a independência de nossas letras também não havia sido conquistada, algo que só ocorreria em 1880, quando, em folhetim, Machado publicou as *Memórias póstumas*, livro cuja ousadia de desmascaramento de nossas elites teria libertado a literatura nacional dos grilhões do convencionalismo e da mediocridade.

Há, portanto, no pensamento schwarziano, a convicção de que a grande literatura, verdadeiramente emancipada, não imita acriticamente as relações sociais, não reproduz a ideologia conservadora, mas elabora os fatos representados e as categorias da narrativa de modo a que se percebam, mesmo que estejam encobertos pelo verniz do humor, os pontos sociológicos nevrálgicos, isto é, as mazelas a serem superadas. Note-se que o critério da crítica de Schwarz é político e não estético. A grandeza da obra depende de sua capacidade de denúncia dos problemas objetivos historicamente consolidados e sequiosos de resolução.

Para Schwarz, os narradores em terceira pessoa dos romances do período de juventude de Machado de certa forma apresentam as situações de maneira conformista: a sociedade representada é vista sob o ponto de vista edificante, de modo que permanecem ocultas as deficiências da organização social. A moral familiar é como que superestimada: ela tem o poder de corrigir falhas de personalidade, de regenerar o caráter do homem e de melhorar a sua posição social desprivilegiada. Mostram-se as vantagens da autoridade patriarcal e abafa-se a falta de liberdade que ela faz abrolhar. Coisa bastante diversa haveria nas *Memórias póstumas*: todo o *show* das iniquidades desempenhadas por Brás Cubas poria a nu o autoritarismo da classe dominante; as camadas altas da sociedade, aí, já não teriam mais superioridade moral, seriam agora vistas apenas como usufrutuárias de privilégios, isto é, como parasitárias.

A estética lukacsiana esclarece a crítica aos “inícios do romance brasileiro” (expressão que compõe o subtítulo de *Ao vencedor as batatas*), pois a análise de Schwarz é uma espécie de sociologia do gênero romanesco em desenvolvimento no Brasil embasada no pressuposto

central da teoria literária de Lukács: o romance é a exteriorização estetizada e estilizada — portanto, literatizada — da forma nascida na consciência condicionada pela estrutura, isto é, pelas condições materiais de existência próprias à sociedade capitalista. Veja-se que o interesse de Lukács e de Schwarz recai sobre o gênero concebido em sua totalidade. Lukács não se interessava pelas questões estilísticas da prosa e pelas especificidades das categorias da narrativa. É por isso que os escritos lukacsianos auxiliam a compreensão de *Ao vencedor as batatas*, mas pouco podem auxiliar o entendimento de *Um mestre na periferia do capitalismo*, onde a reflexão centra-se na figura do narrador, no discurso por ele engendrado, em suma, na estrutura, na linguagem resultante de sua narração.

Ao entrevistar Schwarz, Eva Corredor (2002, p. 34-35) afirmou o seguinte: “você [Schwarz] incorporou à sua crítica até mesmo os mais recentes desenvolvimentos das teorias linguísticas que Lukács não poderia ter conhecido. Você tem muita consciência estilística, Lukács não tinha.” Ante essa asserção, Schwarz disse: “Esse é um problema em Lukács. Ele realmente não se preocupa com a prosa.” Na interpretação do romance *Senhora*, de José de Alencar, e dos romances *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*, de Machado de Assis, a forma é compreendida como a totalidade do gênero romanesco. Schwarz concebeu o romance como a estrutura literária gerada por circunstâncias históricas específicas. Há, de fato, em *Ao vencedor as batatas*, a preocupação formal. Essa, no entanto, norteia-se por uma noção específica: o romance é o gênero que, essencialmente, origina-se de elementos espirituais próprios à formação das sociedades capitalistas. O escritor pode aderir a esses elementos ou refutá-los, pode transformá-los com vistas a conferir-lhes mais verossimilhança, pode imaginá-los em situações inteiramente novas e inverossímeis, mas deles não pode desvincular-se, pois sem eles — os fatores superestruturais da sociedade burguesa — não há propriamente romance no sentido moderno que o termo recebeu.

Essa noção não foi abandonada em *Um mestre na periferia do capitalismo*, mas foi substancialmente modificada, visto que, nesse livro, Schwarz incorporou os avanços da teoria literária, sobretudo, certas contribuições do formalismo. Não se tornou um formalista no sentido que os inimigos do formalismo atribuem ao termo, isto é, um crítico antirreferencial. Na verdade, desenvolveu uma concepção própria de formalismo inspirada na crítica de Adorno. É o que tentaremos comprovar.

Podemos parcialmente concluir que, no primeiro livro de Schwarz sobre Machado, o conteúdo — isto é, os temas, a história, ou seja, os fatos narrados, as situações vividas, as personagens — é considerado forma. Tudo no romance é forma. Não há distinção entre o “como se diz” e o “sobre o que se diz”. A separação executada pela linguística entre significado e

significante foi incorporada pelos estudos formalistas, pelo estruturalismo e pelo *New Criticism*. Adorno aproveitou parte desses estudos em sua crítica e soldou-a aos aportes do hegelianismo-marxismo, o que resultou num método bastante peculiar, fonte de inspiração para Schwarz.

5. A HERANÇA ADORNIANA DA CRÍTICA DE ROBERTO SCHWARZ

Les ouvrages bien écrits seront les seuls qui passeront à la postérité : la quantité des connaissances, la singularité des faits, la nouveauté même des découvertes, ne sont pas de sûrs garants de l'immortalité. Si les ouvrages qui les contiennent ne roulent que sur de petits objets, s'ils sont écrits sans goût, sans noblesse, et sans génie, ils périront, parce que les connaissances, les faits, et les découvertes s'enlèvent aisément, se transportent, et gagnent même à être mis en œuvre par des mains plus habiles. Ces choses sont hors de l'homme : le style est l'homme même : ne peut donc ni s'enlever, ni se transporter, ni s'altérer... (BUFFON apud MEYER, 1971a, p. 79).³⁶

5.1 O critério estético marxista

A inclinação de Theodor W. Adorno à crítica que integra literatura e sociedade, herdou-a substancialmente Roberto Schwarz. O estabelecimento da relação entre a obra e o mundo deu-se, no ensaísmo desses dois críticos e de outros autores como Lukács, Auerbach e Jameson, de modo inteiramente diverso das práticas de análise de texto literário comumente havidas no bojo da intelectualidade europeia setecentista e oitocentista. Quando Madame de Staël, Taine e Herder buscaram, na história literária, os elementos ideológicos da História nacional, tendo em vista o delineamento da identidade social e dos valores morais que a constituem, não tinham consciência da importância de preservação da autonomia do objeto estético, consciência essa que somente no século XX veio a consolidar-se plenamente com o *New Criticism* e com os formalistas. Avultavam na crítica daqueles pensadores do século XIX explicações que menos esclareciam a natureza da criação do que as circunstâncias históricas, algo inteiramente excrescente para os críticos hodiernos que se atualizaram com as contribuições teóricas formalistas e estruturalistas.

As interpretações que Adorno fez das obras de Proust, Balzac, Beckett, Eichendorff, Heine, entre outros, encerram conhecimento sobre a realidade empírica, os aspectos universais da psicologia humana, as formas de organização política, as peculiaridades histórico-sociológicas. Entretanto, em nenhum momento, a obra é empregada como meio de exemplificação dessas dimensões externas — prática algo mecânica e duvidosa, posto que, nas palavras de Adorno (2003b, p. 65), “considerações sociológicas [...] podem ser alinhavadas a

³⁶ “As obras bem escritas serão as únicas que passarão à posteridade: a quantidade dos conhecimentos, a singularidade dos fatos, a novidade mesma das descobertas, não são seguras garantias de imortalidade. Se as obras que as contêm somente giram em torno de pequenos objetos, se são escritas sem gosto, sem nobreza e sem talento, elas perecerão, porque os conhecimentos, os fatos e as descobertas removem-se facilmente, transportam-se e progridem ao serem empregados por mãos mais hábeis. Essas coisas estão fora do homem: o estilo é o próprio homem: não pode, portanto, nem se remover, nem se transportar, nem se alterar...” (Tradução nossa).

bel-prazer sobre qualquer objeto, assim como há cinquenta anos se inventavam psicologias e, há trinta, fenomenologias de todas as coisas imagináveis.” O objeto artístico basta-se a si mesmo, é dotado de completude e toda a matéria que o enforma conduz ao que há de verdadeiro ou falso nele.

Schwarz, como Adorno, evita o assim chamado sociologismo, que, segundo Candido (1975a, p. 7), é “a tendência devoradora de tudo explicar por meio dos fatores sociais.” De acordo com Adorno (2003a, p. 66), essa tendência ocorre, no caso da crítica da poesia, “quando composições líricas [...] são abusivamente tomadas como objetos de demonstração de teses sociológicas.” Trata-se de predisposição para o ofuscamento da criação artística, uma vez que essa não é vista em sua singularidade, mas como meio de ilustração de teorias.

Os elementos sociológicos abstratos e de complexa apreensão, fundamentando muitas vezes o estro do escritor, criaram condições para a experimentação linguística no âmbito da literatura, enriquecendo-a. Porém, como salienta Adorno (2003b, p. 66), “a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela.” Ou seja, o substrato social da obra literária não deve servir a comentários, explicações e interpretações dos fenômenos sociais; deve, em contrapartida, ser compreendido como fundamento da própria expressão estética, como aquilo que constitui o seu âmago.

Por mais que se insista na não referencialidade da forma artística — perspectiva que começou a vigorar após a crise da representação havida na França finissecular —, para Adorno (2003a, p. 66), o gênero lírico, que a muitos estudiosos é considerado fruto de experiência totalmente subjetiva, é acentadamente social, “pois o teor [*Gehalt*] de um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal.” A poesia, ao encontrar na consciência do gênio criativo a forma específica de materialização e exteriorização — isto é, a linguagem que entretece harmonicamente palavras, ritmo, imagem, sonoridade, entre outros elementos virtualmente emanantes de beleza —, é a revelação da natureza íntima da existência humana, é a concretização de um conhecimento universal do homem.

A poesia seria a apreensão da universalidade e, portanto, estaria autorizada a aclarar questões sociais:

[...] o pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente. Esse tipo de determinação pelo pensamento não

é uma reflexão externa e alheia à arte, mas antes uma exigência de qualquer *configuração linguística*. (ADORNO, 2013, p. 67, grifos nossos).

Nesse excerto, Adorno define o objetivo da crítica estética: ela deve buscar o “teor social” do objeto de arte no interior dele mesmo e não exteriormente. Perceba-se que, na visão do autor, a “configuração linguística” porta em si mesma o processo social que se encontra nela metamorfoseado. A submersão na individualidade com vistas a dela extrair material artístico é o ato de percorrer o caminho que leva à universalidade, à “voz da humanidade” (ADORNO, 2013, p. 67).

A individuação implicada na arte moderna é, também, um modo de renúncia aos valores vigentes na sociedade capitalista, à ideologia burguesa. Quando o poeta se afasta dos padrões culturais que promovem o enfraquecimento da poesia, além de preservar o lirismo no momento histórico que o repulsa, torna claras as contradições inerentes ao mundo burguês, pois, ao construir um universo ideal, onde não há a reificação da consciência coletiva, ele faz emergir o espectro das fraturas que assolam a modernidade. Portanto, a própria condição moderna de emergência da obra de arte — a subjetivação do artista com o intuito de resistir ao domínio da consciência reificada — guarda relação intrínseca com as forças sociais em jogo.

A linguagem artística não pode ser vista como exercício apartado da sociedade porque ela foi gestada no movimento de rejeição dessa mesma sociedade. Vê-se, pois, que, para Adorno, a legitimidade e a grandeza da literatura na época moderna encontram-se no poder de construção de uma realidade linguística em que se vejam as contradições do capitalismo. Daí o equívoco da crítica que reduz o texto literário à mera explanação dos condicionamentos histórico-sociológicos. Há intuição sociológica na própria estruturação textual:

[...] a interpretação social da lírica, como aliás de todas as obras de arte, não pode [...] ter em mira, sem mediação, a assim chamada posição social ou a inserção social dos interesses das obras ou até de seus autores. Tem de estabelecer, em vez disso, como o *todo* de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte: mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa. O procedimento tem de ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente. Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas. Aquela frase das *Máximas e reflexões* de Goethe, que diz que o que não entendes tu também não possuis, não vale somente para o relacionamento estético com obras de arte, vale também para a teoria estética: nada que não esteja nas obras, em sua forma específica, legitima a decisão quanto àquilo que seu teor, o que foi poeticamente condensado, representa em termos sociais. Determiná-lo requer, sem dúvida, não só o saber da obra de arte por dentro, como também o da sociedade fora dela. (ADORNO, 2013, p. 67-68, grifo do autor).

À crítica não devem interessar a possível intenção ideológica do autor e os temas de natureza sociológica presentes na obra. Na verdade, é sua função mostrar como a estrutura social encontra-se na estrutura literária; mais do que isso: se as contradições sociais são internalizadas passivamente ou se são elaboradas criticamente. Aquilo que está na imanência do texto literário é o objeto a ser dissecado pelo crítico. O esclarecimento desse objeto implica a sua submissão à dialética: tem-se de evidenciar a síntese por ele operada, isto é, a constituição daquilo que é, a um só tempo, conjunto de signos linguísticos e “*todo*” social. É por isso que a obra encerra conhecimentos sobre a sociedade e vice-versa.

Adorno (2013, p. 68) sustém uma noção muito peculiar — poder-se-ia dizer inflexível — de arte: “Obras de arte [...] têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde. Seu próprio êxito, quer elas queiram ou não, passa além da falsa consciência.” Veja-se que, para o autor, a literatura de qualidade é aquela que renuncia à falsa consciência, isto é, às ideias dominantes que deformam e obnubilam a realidade. A alta literatura, por assim dizer, expõe, de maneira estilizada, a ideologia burguesa, a visão de mundo alienada, os falsos valores gerados pela base produtivo-econômica da sociedade. Cabe à crítica, para Adorno (2013, p. 68), o decortínio da ideologia: “ideologia é inverdade, falsa consciência, mentira. Ela se manifesta no malogro das obras de arte, no que estas têm de falso em si mesmas, que deve ser apontado pela crítica.”

Isso foi o que fez a crítica de Schwarz ao romance *Senhora de Alencar* e aos romances mais convencionais de Machado de Assis, mostrando que se trata de tentativas débeis e malogradas de escrita, uma vez que reproduzem acriticamente a ideologia predominante na sociedade brasileira oitocentista. A primeira obra que romperia com essa literatura justificadora da ideologia seriam as *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Em *Um mestre na periferia do capitalismo*, Schwarz demonstrou que a estrutura que dá sustentação a esse livro é capaz de revelar aquilo que a falsa consciência insistia em esconder. Propalando o discurso alinhado aos ideais iluministas e liberais, a classe dirigente brasileira ocultava a natureza verdadeira das relações sociais, isto é, mascarava o atraso das forças produtivas provenientes da mão-de-obra escrava, camuflava o caráter específico da luta de classes havida entre proprietários e clientes — a prática do favor —, obscurecia a iniquidade do escravismo e da dominação pessoal ao criar uma burocracia baseada em doutrinas próprias às nações — como Inglaterra e França — em que havia trabalho livre, economia burguesa, primazia da lei etc.

No ensaio “Leituras em competição”, em que Schwarz (2012b, p. 17-18, grifos do autor) mostra a acuidade da sua perspectiva analítica ao enxergar na obra machadiana o desvelamento dos problemas nacionais, há o seguinte excerto:

Como ponto de partida há o enigma estético-social representado pelo surgimento de uma obra de primeira linha em meio ao despreparo, à falta de meios, ao anacronismo e ao desconjuntamento gerais. Como é possível que nessas condições de inferioridade se tenha produzido algo de equiparável às grandes obras dos países do centro? Trata-se de um *acontecimento* que sugere, por analogia, que a passagem da irrelevância à relevância, da sociedade anômala à sociedade conforme, da condição de periferia à condição de centro não só é possível, como por momentos de fato ocorre. Assim, a obra bem-sucedida vai ser interrogada sob o signo da luta contra o subdesenvolvimento. A reflexão busca identificar nela os pontos de liga entre a invenção artística, as tendências internacionais dominantes e as constelações sociais e culturais do atraso, *com as sinergias correspondentes*. Estas últimas, inseparáveis tanto do ingrediente nacional como do extranacional, são a prova viva de possibilidades reais, devidas a conjunções únicas — algo de agudo interesse, cuja análise promete conhecimentos novos, autoconsciência intensificada, além de graus de liberdade imprevistos em relação aos determinismos correntes. Entretecidas com o desejo coletivo de alavancar um salto histórico, as observações estéticas adquirem conotação peculiar. Combinadas a observações e categorias econômicas e políticas, bem como a aspirações práticas, elas fazem figura de recomendação oblíqua ao país. Tomam a contramão da teoria da arte nos países centrais, a qual vê nos aspectos referenciais ou nacionais da literatura uma velharia e um erro.

Encontramos, aí, a aclimação do programa estético de Adorno. O primeiro romance moderno da literatura brasileira é “equiparável às grandes obras dos países do centro” porque formalizou sapientemente os aspectos degradantes da estrutura social, os problemas relativos ao desenvolvimento civilizatório e cultural. Ao fazer do desajuste ideológico um princípio de criação literária, ao desnudar as incongruências de nossos modos atrasados de sociabilidade, Machado teria endossado a “luta contra o subdesenvolvimento”, pois, por contraste, teria sugerido a possibilidade de construção de outra sociedade, mais civilizada, com mais liberdade. Veja-se que o critério crítico de Adorno, segundo o qual a boa obra é aquela que ultrapassa a falsa consciência, está presente na leitura de Schwarz. Há, portanto, na crítica dos dois autores, um raciocínio medularmente marxista — e reducionista, como se pode observar —, pois procuram ver em que medida as obras trabalham, no nível formal, a ideologia.

5.2 Entre o marxismo e o *New Criticism*

Os escritos de Schwarz sobre literatura repercutem fundamentos da teoria estética adorniana, pois testemunham a fecundidade da análise referencial — aquela que amalgama obra e mundo — alinhada aos aportes do formalismo. A vertente marxista possibilita a verificação de nexos entre o objetivismo da base material da sociedade e o universo das ideias, no qual reside o fenômeno literário. Além disso, favorece o entendimento de que os aspectos das

relações sociais podem ser transpostos ao interior do objeto estético. No entanto, essa via de interpretação não parece ser suficiente para Adorno e Schwarz. A compreensão que eles têm de forma está mais próxima dos formalistas e dos *new critics* do que propriamente de Lukács, que concebia holisticamente o gênero romanesco, sem preocupar-se com a dissecação dos elementos que o constituem. Em outras palavras: o filósofo húngaro não se interessava por questões concernentes às categorias da narrativa, aos recursos composicionais, às especificidades discursivas da prosa, como já salientou Schwarz em entrevista a Eva L. Corredor.

Além da inspiração marxista, há também, na crítica literária de Adorno, como foi dito, a incorporação de alguns dos pressupostos do *New Criticism*. Segundo Eagleton (2006, p. 72), essa corrente da teoria literária norte-americana, que abrolhou entre os decênios de 1930 e 1950, sustentava a ideia de que a

[...] ênfase na coerência interna não podia ser levada ao ponto de o poema se separar totalmente da realidade, passando a girar esplendidamente em sua própria existência autônoma. Era necessário, portanto, combinar essa ênfase na unidade interna do texto com a insistência de que, por meio dessa unidade, o trabalho “correspondia” em certo sentido à realidade. Em outras palavras, a Nova Crítica ficou um pouco aquém de um formalismo completo, temperando-o canhestramente com uma espécie de empirismo — uma convicção de que o discurso poético, de alguma maneira, “incluía” a realidade dentro de si mesmo.

De todo modo, o *New Criticism* comprovou a fertilidade da interpretação que se guia pela construção linguística dos poemas, isto é, pela composição formal. O sentido do texto deveria ser encontrado dentro dele e não no mundo exterior, na política, nos fundamentos da moral, nas teorias científicas etc. A maneira por que o poeta combina fonemas, esquematiza as rimas, dispõe as figuras de sintaxe e de estilo, sugere a unidade de sentido e tudo isso deveria ser levado em consideração pela crítica, que, após essa primeira etapa de análise estrutural, estaria habilitada a levantar questões acerca dos dados da realidade empírica que foram transformados em material poético. Na verdade, a proposta de um novo olhar para a literatura foi um modo de contrariar os excessos cometidos pela crítica conteudista do século XIX, que via o ofício do escritor menos como um trabalho com a linguagem do que com as ideias. Todavia, a inferência unicamente dos mecanismos estruturais não seria profícua aos olhos dos *new critics* (EAGLETON, 2006, p. 70-81).

Cleanth Brooks (1949, p. 199, grifo do autor), um dos expoentes do *New Criticism*, afirma o seguinte:

*The attempt to locate the “poetry” in a special doctrine or a special subject matter or a special kind of imagery [...] speedily breaks down. It must break down, if literature exists as literature; for different poems state what are apparently contradictory doctrines and employ very different materials. Yet if we are to emphasize, not the special subject matter, but the way in which the poem is built, or — to change the metaphor — the form which it has taken as it grew in the poet’s mind, we shall necessarily raise questions of formal structure and rhetorical organization: we shall be forced to talk about levels of meaning, symbolizations, clashes of connotations, paradoxes, ironies, etc.*³⁷

Perceba-se que, para Brooks, são equivocadas todas as tentativas de relacionar a poesia a elementos que lhe são externos, pois, se assim se procede, deixa-se de conceber a literatura em sua especificidade e escamoteia-se a sua natureza. Além disso, diz ele, um dos atributos preeminentes do discurso poético é a ambiguidade — propriedade da comunicação que vai de encontro à discutível noção de que haja, no poema, somente um princípio, uma doutrina, uma teoria, enfim, apenas uma possibilidade de sentido. Ao invés de formular interrogações sobre o assunto do texto, o crítico deveria voltar-se para a sua “estrutura formal”, ou seja, realizar, conforme diz Eagleton (2006, p. 75), a “investigação rigorosa de suas várias ‘tensões’, ‘paradoxos’ e ‘ambivalências’.”

O novo tipo de crítica que se consolidou no Sul dos Estados Unidos, na primeira metade do século XX, era uma espécie de revolta contra as abordagens histórico-sociológicas de sabor cientificista, que, ao lançarem mão de métodos de matriz positivista, contribuíam com o obscurecimento da ideia de que a literatura é uma modalidade específica de expressão humana, podendo muitas vezes contrariar a ordem objetiva dos acontecimentos. Diz o *new critic* Allen Tate (1948, p. 4):

*In our time the historical approach to criticism, in so far as it has attempted to be a scientific method, has undermined the significance of the material which it proposes to investigate. On principle the sociological and historical scholar must not permit himself to see in the arts meanings that his method does not assume.*³⁸

³⁷ “A tentativa de localizar a ‘poesia’ em uma doutrina especial, em um assunto especial ou em um tipo especial de imagens, arruína-se rapidamente. Deve arruinar-se, se a literatura existe como literatura; visto que diferentes poemas afirmam que são doutrinas aparentemente contraditórias e empregam materiais muito diferentes. No entanto, se quisermos enfatizar, não o assunto especial, mas a maneira pela qual o poema é construído, ou — para mudar a metáfora — a forma que ele tomou à medida que *crescia* na mente do poeta, nós devemos necessariamente levantar questões de estrutura formal e organização retórica: nós devemos ser forçados a falar sobre níveis de significado, simbolizações, discordância de conotações, paradoxos, ironias etc.” (Tradução nossa).

³⁸ “Em nosso tempo, a abordagem histórica da crítica, à medida que tentou ser um método científico, solapou a importância do material que se propõe a investigar. A princípio, o estudioso da História e da sociologia não deve permitir-se ver nos significados artísticos aquilo que o seu método não presume.” (Tradução nossa).

Tate, nesse trecho, toca num problema por que a crítica literária passou até o início do século XX, qual seja, a ausência de um método especializado. Durante muito tempo, o critério de julgamento de textos foi a observação da presença ou inexistência, no conteúdo, de fundamentos religiosos, morais, mitológicos, estéticos, históricos, filosóficos, psicológicos etc. Com o advento do formalismo, ao invés de se interrogarem sobre a matéria, o tema, o objeto, enfim, o assunto da literatura, críticos como Jakobson e Chklovski julgaram mais relevante responder à seguinte pergunta: o que faz a literatura ser literatura? Noutros termos: em que consiste a literariedade? Com efeito, as primeiras décadas do século XX assistiram à irrupção de correntes formalistas pelo mundo: na Rússia, o Círculo Linguístico de Moscou reivindicava a autonomia da obra literária; nos Estados Unidos, os *new critics* colocavam em prática a técnica *close reading*, algo parecido com o método francês da *explication de texte*. O *New Criticism*, no entanto, não foi tão radical como o formalismo russo, pois não aposentou de uma vez por todas o contexto histórico. Apesar de não terem mais interesse no que os textos dizem, mas em como a linguagem aparece elaborada, os *new critics* viam nos paradoxos e ambiguidades — aspectos internos — sutilezas ideológicas correspondentes à realidade. Segundo Eagleton (2006, p. 80), o *new critic* William Empson acreditava que “o leitor inevitavelmente leva para a obra todo o contexto social do discurso, suposições tácitas de significado que o texto pode questionar, mas com as quais estabelece também uma continuidade.” Note-se que a referencialidade não era vista com desconfiança, pois ainda exortava o pensamento dos críticos norte-americanos, embora compreendê-la não fosse a sua finalidade.

Provavelmente, a Nova Crítica pareceu a Adorno uma alternativa ao marxismo vulgar, que concebia mecanicamente os produtos superestruturais como determinações das condições materiais de produção. Todavia, como fundir à interpretação dos mecanismos e dispositivos peculiares do texto literário a historicidade? A força do hegelianismo na filosofia de Adorno não lhe permitia abdicar da explicação histórica, afinal, como salienta Carpeaux (2008, p. 1702), para Hegel, “o mundo é um processo dinâmico, revelando-se o Espírito através da evolução histórica.” É sabido que o Espírito hegeliano, ao manifestar-se na arte, é capaz de iluminar racionalmente a objetividade do mundo, de fornecer o senso da História.

Na crítica literária de Adorno, podemos observar que há a interpretação de como a historicidade transforma-se em literatura. O autor, assim como fizeram os *new critics*, teve consciência de que a literatura é uma forma própria de expressão de conteúdo. O conteúdo não é o que há de específico na obra literária, porque ele pode aparecer materializado num quadro, numa escultura, numa sinfonia, num tratado filosófico etc. Para que um objeto seja considerado literário, é necessário que nele haja um trabalho com a linguagem. No que diz respeito à prosa,

diz Sartre (1948, p. 25): “*L’art de la prose s’exerce sur le discours, sa matière est naturellement signifiante : c’est-à-dire que les mots ne sont pas d’abord des objets, mais des désignations d’objets.*”³⁹ Portanto, o texto literário em prosa é o resultado, sobretudo, da construção discursiva, da tessitura dos significantes. Não se pode, pois, confundir a representação verbal do objeto com o próprio objeto. Todavia, para Adorno, o modo pelo qual os termos do discurso aparecem alinhavados — o ordenamento morfossintático, por assim dizer — já contém os traços dos objetos a que esses termos fazem referência. Devido a isso, não convém afirmar que a crítica de Adorno — também a de Schwarz — é principalmente sociológica, pois ela não incorpora indiscriminadamente à análise do discurso literário teorias e conceitos sociológicos, a fim de esclarecer o plano do significante com materiais que lhe são estranhos. Trata-se, ao contrário, de crítica imanente, pois é por meio do exame da lógica de estruturação discursiva que são extraídos os conteúdos potencialmente esclarecedores tanto das relações sociais como do sentido do texto. No entanto, muitas vezes a própria forma sugere uma tese sociológica, que pode vir a ser melhormente interpretada com o auxílio de teorias sociais.

5.3 A dialética da forma e do conteúdo

Significante e significado, célebre dicotomia explicada por Saussure (2012, p. 106, 147), designam, respectivamente, “imagem acústica” e “conceito”, ou, noutras palavras, “sequência de sons” e “ideia”. Hjelmslev (1975, p. 55), por sua vez, tratando do mesmo objeto dicotômico que caracteriza a linguagem, empregou os termos expressão e conteúdo, significando, o primeiro, “cadeia fônica” e o segundo, “pensamento”. Depois dos estudos desses autores, seria um equívoco denegar a existência dessas duas dimensões da linguagem; todavia, não raro se veem trabalhos de crítica literária que privilegiam descomedidamente um dos dois aspectos, como se fossem completamente dissociados. Exemplo disso é o livro *Interpretações* de Astrojildo Pereira (1944), em que se toma a obra de Machado de Assis como se ela fosse apenas conteúdo, isto é, reflete-se apenas sobre questões políticas relativas ao Segundo Reinado (o objetivo do autor era precisamente a reflexão política). Na direção oposta, tem-se a análise, realizada por Lévi-Strauss e Jakobson (1977, p. 163-188), em 1962, do poema “*Les chats*” de Baudelaire, na qual só se leva em consideração o plano da expressão, isto é, da forma: os autores observam o agrupamento de rimas, a escolha da classe gramatical, a disposição sintática, a simetria fonética etc.

³⁹ “A arte da prosa se exerce sobre o discurso, sua matéria é naturalmente signifiante: isto é, as palavras não são, em primeira instância, objetos, mas designações de objetos.” (Tradução nossa).

A um filósofo preocupado com o entendimento de seu tempo, com a compreensão das transformações históricas impulsionadas pelas experiências totalitárias, pelo progresso técnico-científico, pela disseminação das mercadorias produzidas pela indústria cultural, conceber-se a literatura como fenômeno alheio ao indivíduo e à sociedade seria o mesmo que se dedicar a uma tarefa alienada. Se a obra, como sugerem, em geral, os formalistas russos, não é a perpetuação da voz de quem a escreveu, não traduz as inclinações, os pensamentos, os sentimentos do autor, não representa o mundo, que relação ela poderia ter com a humanidade? Ver-se o objeto da criação literária como um código fechado, um conjunto verbal impermeável, não seria o mesmo que o esvaziar de toda subjetividade? Não equivaleria a render-se à reificação, isto é, ao sutil modo de abarcar as relações entre as pessoas como se fossem relações entre coisas? Não estariam os formalistas mais radicais depositando extremada fé na ciência e nas Luzes e, ao mesmo tempo, desabilitando a literatura de sua capacidade de dar voz ao homem eterno, à universalidade da experiência humana?

Pode ser que tais questões tivessem figurado no pensamento de Adorno sobre problemas estéticos, levando-o a perceber que as obras artísticas condensam os atributos preponderantes do *Zeitgeist*. O escritor detém essa capacidade de percepção porque, ao esquadrihar a sua subjetividade em busca da forma — aquilo a que Adorno (2003b, p. 75) chama “instante do autoconhecimento” — vai ao encontro da universalidade, sendo capaz, portanto, de consolidar, a um só tempo, uma visão historicamente objetiva e essencialmente artística da realidade. Trata-se de ponto de vista fiel à dialética hegeliana: “a filosofia — novamente a de Hegel — conhece a proposição especulativa que diz que o individual é mediado pelo universal e vice-versa.” (ADORNO, 2003b, p. 73).

Na *Teoria estética* de Adorno (1993, p. 15), obra publicada postumamente, encontramos o seguinte:

A arte nega as determinações categorialmente impressas na empiria e, no entanto, encerra na sua própria substância um ente empírico. Embora se oponha à empiria através do momento da forma — e a mediação da forma e do conteúdo não deve conceber-se sem a sua distinção — importa, porém, em certa medida e geralmente, buscar a mediação no fato de a forma estética ser conteúdo sedimentado.

Esse trecho é revelador do método adorniano de julgamento estético. A partir dele, podemos fazer a seguinte reflexão: Adorno concebe a arte como processo de refutação da ordem empírica — no caso da literatura, a linguagem literária desequilibra a linguagem comunicativa usual, recusando a semântica desgastada pelo uso corrente das palavras. O “momento da forma”

é a negação das forças sociais vigentes, é a irrupção de uma nova realidade, que, embora figure apenas como possibilidade, não deixa de sintetizar o senso de determinado momento histórico. A criação da fantasia, do universo ficcional, justamente porque contradiz o empirismo, não pode desvencilhar-se de seu contrário, de seu polo negativo, isto é, do impulso que a faz germinar. A dimensão não social do objeto estético é precisamente o seu elemento social. O nascimento da forma é o instante de condensação do antagonismo que há entre a subjetividade do escritor e a objetividade que o cerca.

A peça *Fin de partie* de Beckett, ao reduzir a estrutura dialógica a uma linguagem minimalista e universal, tão universal que pode ser facilmente traduzida em várias línguas, possui mais teor social do que qualquer obra que se proponha a fazer propaganda política. A fala lacônica e hermética das personagens do drama beckettiano, por elevar a enunciação a uma esfera comunicativa desvinculada da automatização, tem maior poder de esclarecimento da cena histórica do que todas as tentativas malogradas de fazer crítica direta, por meio da arte, às circunstâncias objetivas. A literatura partidária, que corrompe os fundamentos estéticos a fim de angariar prosélitos, é, em sua origem, um projeto fracassado, pois, ao contaminar o discurso — que tem a pretensão de ser literário — com expressões irreversivelmente marcadas pelo excesso do uso e pelo embotamento das ideias, jamais conseguirá livrar-se da mesquinhez e da mediocridade da vida corrente, reificada, e lograr um mundo novo, um mundo que somente a literariedade é capaz de engendrar. É por isso que, para Adorno (2003a, p. 74, 76), a criação de uma linguagem que “não comunica nada”, haja vista que está inteiramente afastada da “língua viva”, por mais rebuscada e elevada que seja, por mais que sugira a materialização de uma experiência completamente subjetiva, tem mais a dizer sobre a sociedade do que a configuração linguística que “fala conforme o gosto da sociedade”.

O crítico que busca, na assim chamada arte engajada — que está inconscientemente a serviço do poder político que ela contesta —, o conteúdo para externar a sua repugnância ao estado de coisas, filia-se irremediavelmente ao marxismo vulgar. Quem se propõe a fazer crítica dialética deve investigar o trabalho realizado com a forma, uma vez que nela está incrustado o teor social; ela é, como diz Adorno (1993, p. 15), “conteúdo sedimentado”.

5.4 Adorno e a sociologia da forma

No ensaio “*Balzac-Lektüre*”, encontramos uma análise de *La comédie humaine* que nos esclarece os principais aspectos do método de crítica literária de Adorno. Em princípio, nota-se que o autor se desvia de abordagens que, no século XX, foram consideradas espúrias, como o

sociologismo e o biografismo. No entanto, isso não o impediu de trazer à baila traços biográficos de Balzac e circunstâncias históricas do século XIX. As referências externas, na verdade, conduzem o raciocínio à intelecção da forma literária. Dúvida não há de que a composição é o que se deve tomar como objeto de reflexão, haja vista que ela é o resultado do trabalho do artista com a materialidade da linguagem. Isso não significa que Adorno, todavia, tenha abdicado integralmente do historicismo a fim de incorporar as ideias preponderantes do formalismo e do *New Criticism*, embora tenha aproveitado certas noções dessas correntes. O que ele desenvolveu, de fato, foi um programa peculiar de crítica voltado à compreensão dos conhecimentos sociológicos sintetizados na própria forma do objeto estético.

De acordo com Adorno (1984a, p. 83), Balzac imprime nos narradores de seus romances o seu modo de ver a sociedade: como provincianos que se deslocam de seu meio social para viver nas metrópoles, esses narradores descrevem-nas em consonância com o olhar desnaturalizado de quem se espanta com a novidade, de quem sofre o desprezo de estranhos por portar-se como um camponês num ambiente, por assim dizer, adiantado. Para que haja mais clareza, é bom recorrer à definição de grupos primários feita por Cooley (1929, p. 23):

*By primary groups I mean those characterized by intimate face-to-face association and cooperation. They are primary in several senses, but chiefly in that they are fundamental in forming the social nature and ideals of the individual. The result of intimate association, psychologically, is a certain fusion of individualities in a common whole, so that one's very self, for many purposes at least, is the common life and purpose of the group.*⁴⁰

Observe-se que, para Cooley, o caráter orgânico dos grupos primários provém do sentimento de solidariedade nutrido por seus membros. A força cooperativa resulta em integração, em homogeneidade que somente pode surgir quando os indivíduos encontram sentido na vida em conjunto. Ao invés de existências fechadas em si mesmas e voltadas ao escoamento de inclinações egoístas, predominam, nesse tipo de associação, tendências involuntárias para o abafamento da individualidade e, ao mesmo tempo, disposição para alcançar os propósitos do grupo. Podemos pensar, à guisa de ilustração, na família, na comunidade, no clã, na fratria, na aldeia, nos pequenos povoados, nos vilarejos etc. Em oposição a esses grupos primários, encontram-se os grupos secundários típicos das grandes

⁴⁰ “Por grupos primários eu compreendo aqueles caracterizados pela íntima associação face a face e pela cooperação. Eles são primários em vários sentidos, mas principalmente esses são fundamentais para formar a natureza social e os ideais do indivíduo. O resultado da associação íntima, psicologicamente, é certa fusão de individualidades em um todo comum, de modo que o próprio eu, pelo menos para muitos objetivos, é a vida comum e o objetivo do grupo.” (Tradução nossa).

idades industrializadas. Eles são produto do desenvolvimento da sociedade capitalista e são caracterizados pelo alto grau de diferenciação do indivíduo em relação à totalidade social. Em termos gerais, esses últimos grupos seguem regras cosmopolitas de comportamento, regras essas baseadas na impessoalidade que pode parecer hostil a quem está acostumado com normas familiares de convivência.

Afirma Adorno: “*Le sociologue Cooley fait une distinction entre les groupes primaires et les groupes secondaires selon qu’il y a en eux des relations de personne à personne ou non; et celui qui est jeté brutalement de l’un à l’autre de ces groupes en fait personnellement la douloureuse expérience.*”⁴¹ Veja-se que a intuição sociológica de Cooley já aparecia, embora artisticamente elaborada, na obra balzaquiana, pois os narradores criados por Balzac descrevem os grupos secundários do ponto de vista de quem pertence aos grupos primários. Há, nessa visão carregada de estranhamento, a mesma sensibilidade requerida pela sociologia.

Segundo Adorno (1984a, p. 83, grifos do autor), Balzac, ao mudar-se para Paris, sentiu a reação exprobratória dos grupos secundários — experiência ríspida que lhe permitiu analisar as relações sociais na metrópole com agudeza perceptiva e transpô-las ao universo ficcional. Foi assim que o escritor francês pôde descrever fidedignamente o funcionamento da economia burguesa e as condições materiais que proporcionaram a eclosão do capitalismo: “*Dans la littérature, Balzac fut sans doute le premier de ces paysans de Paris, et il en garda l’allure même alors qu’il fut parfaitement initié. Mais en même temps il incarnait les forces de production de la bourgeoisie à la veille de l’apogée du capitalisme.*”⁴² Adorno vê no provincianismo de Balzac um princípio de criação literária: “*La rancune du provincial qui s’exalte, dans son indignation d’ignorant, à l’idée de tous ces agissements que sa fantaisie lui fait voir jusque dans ces classes supérieures où l’on s’attendrait le moins à les trouver devient le moteur d’une imagination créatrice exacte.*”⁴³

Como se pode notar, Adorno não desumaniza, por assim dizer, a obra literária, retirando-lhe, no momento da interpretação, as marcas autorais, como se o texto magicamente houvesse produzido a si mesmo. Ele reconhece a interferência de Balzac em *La comédie humaine*; noutras palavras, sugere que os narradores carregam alguns traços da personalidade do autor que os

⁴¹ “O sociólogo Cooley faz uma distinção entre os grupos primários e os grupos secundários conforme haja neles relações de pessoa a pessoa ou não; e aquele que é lançado brutalmente de um a outro desses grupos faz disso uma dolorosa experiência pessoal.” (Tradução nossa).

⁴² “Na literatura, Balzac foi sem dúvida o primeiro desses *camponeses de Paris*, e ele preservou esse comportamento mesmo depois de tornar-se perfeitamente iniciado. Mas, ao mesmo tempo, ele encarnava as forças de produção da burguesia às vésperas do apogeu do capitalismo.” (Tradução nossa).

⁴³ “O rancor do provinciano que se exalta, na sua indignação de ignorante, com a ideia de todas essas ações que a sua fantasia lhe faz ver, inclusive nessas classes superiores em que menos se esperaria as encontrar, torna-se o motor de uma imaginação criadora exata.” (Tradução nossa).

criou. Poderíamos acusar esse tipo de crítica de biografismo — método largamente explorado por Sainte-Beuve no século XIX —, porém, Adorno não toma a vida de Balzac como chave da compreensão, apenas parte de uma experiência que funde propositadamente escritor e narrador. Trata-se de postura avessa à radicalidade de certas tendências, tais como o biografismo e o sociologismo, mas que oportunamente utiliza dados biográficos e sociológicos para investigar os pontos nevrálgicos da forma literária, isto é, aqueles pontos obscuros que necessitam desse tipo de ferramenta. Isso explica afirmações como esta: “*ses fantasmes compensateurs d’homme ignorant du monde touchent la réalité de ce monde plus exactement que le réaliste qu’on louait en lui ne l’aurait fait.*”⁴⁴ (ADORNO, 1984a, p. 84).

Nas *Illusions perdues*, a percepção do narrador em terceira pessoa — o qual é, para Adorno (1984a, p. 84), em última instância, o próprio Balzac — é sociológica; o foco narrativo é a perspectiva que capta, do modo mais realista possível, a engrenagem que punha em movimento as classes sociais francesas oitocentistas: “*Ce qui écarte les hommes les uns des autres et les tient éloignés de l’écrivain, c’est aussi ce qui tient la société en mouvement, dont les romans de Balzac imitent le rythme.*”⁴⁵ Frise-se que, para Adorno, a forma do romance é a sedimentação do ritmo da sociedade.

Segundo Adorno (1984a, p. 84), Balzac deixou-se penetrar pela organização social, desenvolvendo, desse modo, habilidade para classificar, conceituar e avaliar as diferentes camadas da sociedade:

*Le destin aventureux et invraisemblable de Lucien de Rubempré est déclenché par les modifications techniques, décrites avec une précision d’expert, de l’imprimerie et du papier, qui permirent à la littérature de devenir une production de masse ; si le cousin Pons, le collectionneur, est démodé, c’est aussi parce que, en tant que compositeur, il était en retard sur les progrès quasi industriels de la technique instrumentale. Des vues de ce genre, chez Balzac, valent bien la recherche intellectuelle, parce qu’elles reconstruisent après coup la chose qu’elles saisissent d’abord, ce que la recherche aveuglée cherche à évacuer. Sa vision intellectuelle lui a fait comprendre, comme Marx l’exprimera plus tard, qu’à l’apogée du capitalisme les hommes sont des masques de caractère. La réification resplendit dans la fraîcheur de l’aube, parée des couleurs éclatantes de l’origine, plus horrible que la critique de l’économie politique en plein midi.*⁴⁶

⁴⁴ “[...] suas fantasias compensatórias de homem ignorante do mundo tocam a realidade desse mundo com mais exatidão do que o realista que nós admirávamos nele teria feito.” (Tradução nossa).

⁴⁵ “O que separa os homens uns dos outros e os mantém afastados do escritor é também o que mantém a sociedade em movimento, cujo ritmo os romances de Balzac imitam.” (Tradução nossa).

⁴⁶ “O destino aventureiro e inverossímil de Lucien de Rubempré é desencadeado pelas modificações técnicas da gráfica e do papel, que, descritas com uma precisão de especialista, permitiram à literatura tornar-se uma produção de massa; se o primo Pons, o colecionador, está fora de moda, é porque, como compositor, estava atrasado em relação aos progressos quase industriais da técnica instrumental. Tais visões, em Balzac, têm valor de pesquisa intelectual, porque elas reconstróem posteriormente a coisa que apreendem anteriormente, isso que a pesquisa cega

Saliente-se que Adorno considera as *Illusions perdues* uma obra cujos métodos científicos de abordagem são capazes de transmitir uma visão mais verdadeira da História da França na primeira metade do século XIX do que as pesquisas histórico-sociológicas tradicionais, haja vista que esse romance consubstancia as impressões pessoais do observador-autor, sem descartá-las em nome de um racionalismo que presunçosamente acredita poder livrar-se do subjetivismo. Há, nesse modo de reflexionar, uma crítica à razão cartesiana — o sustentáculo do pensamento científico moderno. O escritor de literatura encontrar-se-ia mais bem habilitado a transmitir uma visão real da situação histórica, mesmo ao decompor a realidade que se lhe apresenta e reconstruí-la a seu bel-prazer, do que os racionalistas radicais que preferem a aplicação do método ao desvendamento da complexidade do objeto. Sem dúvida, é devido a isso que os romances balzaquianos impulsionaram boa parte dos trabalhos de Marx. As transformações basilares por que passou a psicologia coletiva quando o capitalismo estava aproximando-se do seu clímax foram registradas realisticamente por Balzac, que compreendeu a superficialidade das relações sociais numa conjuntura em que a mercadoria provia enormemente as necessidades materiais e espirituais. O autor de *La comédie humaine* descreveu com exuberância de detalhes aquilo a que Lukács, aproximadamente após um século, chamou reificação. O artista tem a capacidade de antever em sua obra o percurso civilizacional: em Balzac, já existe uma percepção das relações sociais como se fossem relações entre coisas.

Tudo isso é a preparação de Adorno (1984a, p. 84-85) para enfatizar a sua tese, que pode ser sintetizada neste excerto:

*Le caractère totalitaire de la société, que l'économie classique et la philosophie de Hegel ont pensé auparavant sur le plan théorique, il [Balzac] l'a arraché au ciel des idées pour en faire, de façon frappante, une évidence sensible. En aucune façon, cette totalité ne reste seulement extensive, cette physiologie de la vie tout entière dans ses différentes rubriques que voulait constituer le programme de La comédie humaine.*⁴⁷

Enquanto Hegel concebia dialeticamente a totalidade da sociedade no plano das ideias — inclusive porque a dialética só existe na esfera do pensamento e não na realidade —, Balzac transformou-a em forma literária. Não é somente devido à extensão de *La comédie humaine*

procura eliminar. Sua visão intelectual fê-lo compreender que, no apogeu do capitalismo, os homens são máscaras de caráter, como Marx expressá-lo-á mais tarde. A reificação resplandece no frescor do amanhecer, adornada com as cores brilhantes da origem, mais espantosa que a crítica da economia política em pleno meio-dia.” (Tradução nossa).

⁴⁷ “O caráter de totalidade da sociedade, que a economia clássica e a filosofia de Hegel pensaram anteriormente no plano teórico, ele [Balzac] o retirou do céu das ideias para dele fazer, surpreendentemente, uma evidência sensível. De nenhum modo, essa totalidade é somente extensiva, essa fisiologia da vida inteira em suas diferentes seções que queria constituir o programa de *A comédia humana*.” (Tradução nossa).

que se percebe a tentativa de materializar, por meio da linguagem artística, a orquestração de todas as classes. Na verdade, o narrador, ao reconstruir os atributos medulares dos diferentes grupos sociais e evidenciar as especificidades das relações entre esses grupos, revela ao leitor uma perspectiva sintética do todo social. Veja-se que, assim como Adorno mostra que a forma balzaquiana imita a estrutura da sociedade, Schwarz demonstra que a forma machadiana procede da mesma maneira.

5.5 Aspectos da crítica imanente

A crítica imanente propõe-se a explicar o texto e não o mundo, embora a elucidação daquele resulte no esclarecimento deste. É lícito dizer, também, que os críticos dialéticos reconhecem, valorizam e enaltecem a peculiaridade da arte literária, a sua independência em relação ao real, embora isso não signifique que ela seja um ente metafísico. Afastando-se da empiria da vida ordinária, a literatura dialeticamente descortina os fundamentos históricos que motivaram o seu nascimento. Como afirma Adorno (1991a, p. 52), a arte, “no processo dinâmico de sua independentização do real”, sugere o “seu a priori polêmico”, isto é, “a realidade”. Noutras palavras: “O distanciamento das obras para com a realidade empírica é antes ao mesmo tempo intermediado por esta. A imaginação do artista não é nenhuma *creatio ex nihilo*; apenas diletantes e sutis imaginam-na assim.” (ADORNO, 1991a, p. 66). O cerne da questão é este: que a obra literária goze de autonomia, exponha um mundo irreal idealizado pela faculdade imaginativa, circunscreva-se nos limites da língua escrita, isso, de fato, é inegável, todavia, o ponto de partida da criação artística é a atividade cognitiva do indivíduo historicamente situado. O distanciamento — ou “independentização”, como fala Adorno — em relação à realidade não pode existir sem essa mesma realidade, não pode germinar do nada.

Ao invalidar a noção de que haja causas e fatores determinantes da obra, o formalismo obsta qualquer reflexão sobre os condicionamentos históricos da forma. Afirma Roland Barthes (1970, p. 51), por exemplo, que o fim da crítica “é reconstituir um ‘objeto’, de modo a manifestar nessa reconstituição as regras de funcionamento (as ‘funções’) desse objeto.” Ou seja, empreende-se uma investigação dos mecanismos internos do texto e prescinde-se da contribuição do contexto histórico para o esclarecimento dos aspectos formais. No entanto, para Adorno, a própria forma condensa o senso da História.

Schwarz (2012d, p. 45-46, grifos do autor) assim caracteriza a crítica adorniana:

[...] o mais atual de Adorno talvez seja a sua atitude geral de crítico, inteiramente aberto, atentíssimo, e sobretudo movido pela ambição mais alta possível. Num apontamento pessoal ele diz ter a presunção de entender a linguagem da música como o herói do conto de fadas entende a linguagem dos pássaros. A imagem é bonita porque mostra a consciência da própria excepcionalidade e o sentimento de missão que a acompanhava. Ela é boa também porque sublinha a diferença da linguagem artística, bem como a necessidade de interpretá-la em linguagem comum, numa operação ao mesmo tempo espontânea, decifradora e reflexiva. Se colocarmos *forma* onde está escrito *música*, teremos algo da postura de Adorno como crítico, que de fato procura saber do que as formas falam, reagindo a elas como expressões da sociedade contemporânea no que esta tem de mais problemático e crucial. É claro que essa faculdade receptiva muito desenvolvida — ler Adorno não deixa de ser uma experiência humilhante, pelo muito que ele vê onde o leitor não viu nada ou quase nada — é apenas a metade da sua força. A outra está no cuidado e na acuidade analítica com que ele esquadrinha a consistência e a inconsistência formal das obras, que ele interpreta, para usar outra de suas expressões, como a historiografia inconsciente de nosso tempo. Nada como comparar às produções rivais, inimigas da reflexão estético-social, a minúcia, a seriedade e a relevância de suas análises. É ler e ver onde estão o reducionismo, a desambição intelectual e o despreço pela arte.

Essa reflexão não singulariza apenas a crítica adorniana, mas também espelha os fundamentos da crítica literária do próprio Schwarz, que, como nos informa Jorge de Almeida (2007, p. 45-46), foi aceito, nos idos da década de 60, como orientando de Adorno, não tendo podido estudar com o intelectual que o inspirava devido à morosidade da burocracia alemã.

Para decifrar textos literários, é necessário amestrar os ouvidos com a finalidade de melhormente fruir a música proveniente da forma. E isso não significa apenas descobrir os mecanismos linguísticos que a compõem, a lógica morfossintática da seleção e da combinação, as “regras de funcionamento”, como diz Barthes, mas atentar para o senso histórico que ela, antes de ser ofuscada pelo conteúdo que pode sugerir, condiciona.

A esse propósito, afirma Schwarz (2012d, p. 48, grifos nossos):

A forma — que não é evidente e que cabe à crítica identificar e estudar — seria um *princípio ordenador individual*, que tanto regula um universo imaginário como um aspecto da realidade exterior. Em proporções variáveis, ela combina a fabricação artística e a intuição de ritmos sociais preexistentes.

Há, nesse princípio teórico, o entendimento de que a forma é o objeto de estudo da crítica, noção que encerra o seguinte pressuposto: a análise do texto literário deve voltar-se para aquilo que o faz ser literário, isto é, para aquilo que o diferencia de todas as outras formas de comunicação. A peculiaridade da formulação schwarziana sustenta-se do seguinte modo: a forma literária — a estilização do significante com vistas a torná-lo preponderante em relação

ao significado que veicula — não é apenas resultado da experimentação psicológica, subjetiva, mas também dos “ritmos sociais preexistentes”. Em síntese: os fatores sociais residem, ao mesmo tempo, no exterior e no interior da obra.

A teoria que poderíamos extrair da crítica tanto de Adorno como de Schwarz insere-se num amplo movimento intelectual que se fortaleceu no século XX e insurgiu-se contra as interpretações da literatura que vilipendiavam o que lhe é específico, a sua substância. Pode-se dizer que o formalismo russo foi a corrente intelectual que, com maior radicalidade, exigiu que se olhasse para a literatura como fenômeno independente. Apesar desse pioneirismo dos críticos russos, talvez o primeiro autor que tenha vituperado a tirania das explicações centradas em fatores externos seja Proust, que ousou contestar um crítico da estatura de Sainte-Beuve. Colérico ante a cegueira do biografismo, Proust (1954, p. 221-222) refutou o cetro do autor de *Causeries du lundi*: “*un livre est le produit d’un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices.*”⁴⁸ Sainte-Beuve, que chegou a achincalhar Sthendal, seguia o método que Paul Bourget (1912, p. 294) designou como “*une botanique morale.*”⁴⁹ O foco desse tipo de análise não era certamente o texto, mas os homens e a edificação moral.

Na primeira metade do século XX, surgiram correntes de crítica literária concentradas exclusivamente no texto, a partir das quais Adorno e, posteriormente, Schwarz refletiram sobre a adoção de um método que não resvalasse na concepção estritamente autotélica da linguagem literária nem no sociologismo. Com maior ou menor radicalismo, os mais notáveis estudiosos novecentistas da literatura tomaram consciência de que o seu objeto de investigação é também forma e não apenas matéria ideológica. Segundo José Guilherme Merquior (1972, p. 211, grifos do autor), houve um movimento de “reaproximação do texto, única alternativa para o arbítrio das interpretações *ab extra*, as quais, negligenciando a natureza específica da obra de arte, se obstinam em reduzi-la a mero reflexo de realidades preexistentes.” A emergência de várias correntes de estudo das propriedades da linguagem literária identifica-se com o surgimento da moderna teoria da literatura — fato histórico que simboliza a sobrevalorização da manifestação artística por meio da palavra: “O preceito da sistematização da análise *imane*nte da obra literária, a institucionalização da crítica como *leitura*, são tendências positivas e fecundas.”

O método da análise imane nte consiste no exame do “conteúdo de verdade” sedimentado na forma ou estrutura literária. Não se trata de investigar o conteúdo sugerido pela

⁴⁸ “[...] um livro é o produto de um outro eu e não daquele que nós manifestamos nos hábitos, na sociedade, nos vícios.” (Tradução nossa).

⁴⁹ “[...] uma botânica moral.” (Tradução nossa).

linguagem, pois isso significaria olhar-se para o que está fora dela, ou seja, o mundo a que ela pode ou não fazer referência, mas de levantar questões sobre o modo como ela está arranjada. O arranjo das palavras, tal como se apresenta ao leitor, pode eventualmente se assemelhar ao arranjo da sociedade, dos conceitos filosóficos, dos sentimentos e dos valores que compõem a psicologia humana. É por essa razão que se pode dizer que, se uma obra literária é verdadeira, é porque a verdade encontra-se em seu interior — na “totalidade dos seus momentos” (ADORNO, 1991b, p. 77) — e não em seu exterior.

A crítica literária de Adorno não é conteudista, ou seja, não está interessada no que a obra diz sobre o mundo — em sua doutrina, mensagem ou ideologia —, nem formalista, isto é, não acredita que toda forma seja a-histórica e autorreferencial. Segundo Schwarz (2009, p. 172-173, grifos nossos):

[...] a posição peculiar de Adorno é que ele é *formalista com referência*, quer dizer, na boa formulação dele, *forma é história sedimentada*, é formalização da experiência histórica e muitas vezes formalização já sedimentada, formalização de cujo sentido nós não temos mais consciência; as formas contêm experiência histórica mesmo que nós não saibamos qual. Mas a lógica da forma desenvolve no seu plano a lógica da história, ainda que nós possamos não ter consciência disso. A posição de Adorno é essa: na arte a forma prima de maneira absoluta, entretanto, a forma é histórica e tem referência. E o trabalho do crítico consiste em decifrar a forma e, ao decifrar a forma, ele está decifrando — quando se trata de grandes obras — aspectos decisivos do mundo histórico. É uma posição crítica na qual a análise formal é investida de uma espécie de dignidade máxima. Adorno investe a arte de dignidade máxima e investe a crítica de dignidade teórica máxima, porque a crítica decifra, através de uma produção de dignidade máxima como a arte, aspectos decisivos do mundo; um dos grandes méritos, a meu gosto, de Adorno é essa valorização da crítica; para Adorno crítica literária é uma coisa séria, não é fofoca de jornal.

Essa definição do método crítico de Adorno é também uma definição de Schwarz a respeito de seu próprio método crítico. Na primeira metade do século XX, havia uma polarização epistemológica no terreno da teoria literária e, conseqüentemente, na crítica literária: de um lado, os formalistas defendiam a ideia de que a forma se encontra desvinculada do mundo; de outro lado, os conteudistas — na maior parte das vezes, os marxistas — interessavam-se unicamente pela matéria abordada nos textos literários, sobretudo, se ela fosse de natureza histórica ou política. Ante essas duas possibilidades excludentes de análise, Adorno encontrou um viés em que elas apresentam imbricação, complementaridade. Mais especificamente: aproveitou a lição de Hegel (*apud* LUKÁCS, 1970b, p. 168, grifos do autor) segundo a qual “o conteúdo não é mais do que o *converter-se da forma* em conteúdo, e a forma

nada mais do que o *converter-se* do conteúdo em forma.” Enquanto Lukács (1970b, p. 168) retoma essa noção hegeliana e a ultrapassa (não no sentido negativo do termo), pois acredita que “o materialismo dialético e histórico” deva estabelecer “firmemente a prioridade do conteúdo”, Adorno aprofunda o historicismo da filosofia hegeliana, haja vista que seus ensaios demonstram que o conteúdo formalizado pela literatura corresponde às forças históricas vigorantes, seja indo ao seu encontro, seja repelindo-as.

De acordo com o hegelianismo, o objeto de arte é a unificação necessária entre as formas do pensamento — subjetivas, portanto — e a realidade do mundo empírico — objetivo, portanto. Partindo dessa concepção filosófica, segundo a qual a literatura expressa uma contradição interna, Adorno escreveu ensaios de análise literária em conformidade com a seguinte gnosiologia: a forma (o modo como o texto está estruturado) pode fazer o leitor pensar em infinitas situações, imaginar as mais diferentes possibilidades de existência, inferir doutrinas ou ideologias de todo tipo, enfim, formular um sem-número de conteúdos mentais. Os críticos conteudistas veem-se autorizados, por conseguinte, a extrair do texto quantas mensagens ou significados a sua sensibilidade intelectual for capaz de captar. Todavia, para Adorno, diferentemente de Lukács, o conteúdo não é a fração mais importante da linguagem literária, pois ele é subjetivo, é sempre uma experiência psicológica e individual. A presença da História na literatura está, para ele, na forma. Isso não significa que as tendências históricas de uma determinada época apareçam, involuntariamente, em todas as produções artísticas. É o escritor que, conscientemente, trabalha a forma para que ela adquira a feição de algum ente empírico. A estrutura literária está habilitada a imitar a estrutura histórico-social e, quando isso ocorre — não é com frequência que isso acontece —, tem-se uma obra-prima da literatura universal. O critério da crítica adorniana é claro: o bom texto trabalha a forma até que ela consiga sedimentar a objetividade histórica.

Tudo indica que o método adorniano de crítica literária foi adotado por Schwarz em *Um mestre*. O autor mostra que a volubilidade — o caráter de classe — é o princípio estruturador da prosa, um aspecto formal, portanto. Exemplo dessa maneira de execução de sua crítica é a análise da estrutura dos episódios das *Memórias póstumas*. Segundo Schwarz (2000b, p. 81-82), existe um padrão de aposição dos episódios: 1) num primeiro momento, encontra-se “um episódio de ação propriamente dita”, em que aparecem as relações entre proprietários, clientes e escravos; 2) em seguida, observa-se a introdução de um episódio que corta “o fio da ação”, para que se narre “um apólogo, uma charada, uma anedota, uma reflexão ou o que for, desde que em seu miolo se encontre a precedência da imaginação sobre a realidade”; 3) logo após esse episódio, por assim dizer, irrealista, insere-se um “novo episódio em veia realista”, que, ao

invés de dar continuidade à história, inclui a narração de acontecimentos desconexos, a qual está subordinada à “futilidade do narrador”. Perceba-se que a volubilidade está na forma.

No seguinte excerto, o argumento que estamos sustentando é reforçado por Schwarz (2000b, p. 171):

Segundo a boa teoria de Adorno, quanto mais alto o nível, menos contingentes as fraquezas artísticas de uma obra. Estas deixam de remeter a limitações do autor, para indicarem impossibilidades objetivas, cujo fundamento é social. Aos olhos do crítico dialético a fratura da forma aponta para impasses históricos. Sem prejuízo do sinal esteticamente negativo, ela representa um fato cultural de peso, que requer interpretação por sua vez.

A ausência de encadeamento lógico entre os capítulos poderia ser vista como uma fraqueza do romance, mas Schwarz, percorrendo a esteira reflexionante de Adorno, enxergou as “passagens que não funcionam” como um problema objetivo, isto é, como um dado estrutural da sociedade brasileira. Quando Adorno (1998, p. 239) afirma que “Kafka é enquadrado em uma corrente de pensamento estabelecida, em vez de se insistir nos aspectos que dificultam o enquadramento, e que por isso mesmo requerem interpretação”, torna-se patente que ele acredita ser o objetivo da crítica compreender “a fratura da forma”, como fala Schwarz, isto é, aqueles pontos difíceis e problemáticos — reflexos das contradições sociais.

6. DAS NEGATIVAS

Os anos vão passando e Machado de Assis cresce cada vez mais. Avulta e abre em derredor um vazio de solidão como certas árvores gigantescas da selva que, fundidas de perto na mesma profusão de troncos e folhagem, contempladas a grande distância, esgalham lá no alto e dominam o recorte das grimpas mais sobranceiras. (MEYER, 1971b, p. 23).

6.1 Machado de Assis inimigo de Brás Cubas (?)

Em *Um mestre na periferia do capitalismo*, Roberto Schwarz defende uma tese a respeito das *Memórias póstumas de Brás Cubas* que, devido à aceitação de sua pertinência, acuidade, validade e originalidade no meio acadêmico e intelectualizado da sociedade brasileira, figura entre as melhores interpretações da obra-prima de Machado de Assis. Schwarz (2000b, p. 172, grifos do autor) resume essa tese da seguinte forma: “Na origem de nossa análise encontra-se uma observação plausível, mas não evidente, que se poderia dizer a tese deste trabalho. De fato, tudo que ficou dito decorre da identificação da fisionomia *de classe* do narrador.” Mais do que isso: o capricho com que o narrador conta a história encontra-se também fora do romance — é a idiosincrasia da classe dominante brasileira — e a partir dele todos os outros elementos da composição podem ser decifrados: as personagens, o tempo, o espaço, a disposição dos capítulos etc.

Num primeiro momento, Schwarz (1999c, p. 221) explica o princípio formal — entendemos por forma o modo de elaboração da linguagem literária — das *Memórias*: “O começo de meu trabalho consiste na descrição d[o] comportamento ‘volúvel’ do narrador — o termo é de Augusto Meyer —, comportamento que imprime um ritmo próprio à narrativa, da qual por isso mesmo ele é a forma.” A identificação da volubilidade de Brás Cubas é corrente na fortuna crítica de Machado. Fiquemos apenas com três exemplos: 1) antes de Schwarz, Lúcia Miguel Pereira (1988, p. 198), aproximando a personagem e o autor, destacou que tanto Brás Cubas como Machado “dizem e se desdizem, voltam atrás, falam por meias palavras, [...] corrigem o que avançam pelas reticências, obrigam a ler nas entrelinhas, e riem silenciosamente o seu ‘riso filosófico, desinteressado, superior’, imaginando o embaraço do leitor”; 2) Augusto Meyer (1958, p. 13) enfatizou os “borboleteios maliciosos” “do homem volúvel”; 3) depois da publicação de *Um mestre*, Alfredo Bosi (2007, p. 38, 40) ressaltou a presença ubíqua de um “narrador trapaceiro” e “embusteiro”.

Num segundo momento, passando do nível explicativo para o nível interpretativo, Schwarz (1999c, p. 221) trata “de identificar a estrutura de que o [...] comportamento faz parte,

ou seja, os tipos sociais, as ideias, as normas com que interage. A consequência imediata é que o narrador adquire uma feição social e histórica bem definida.” Note-se que, segundo essa interpretação, compreende-se bem a maneira de proceder do narrador se, ao mesmo tempo, tem-se consciência de certos aspectos comportamentais negativos da elite brasileira à época do Império. Tais aspectos, de acordo com o raciocínio schwarziano, eram de natureza histórico-sociológica e foram transformados em discurso literário — em forma — por intermédio da astúcia de um escritor extremamente atento aos problemas nacionais.

Avançando em sua argumentação, Schwarz (1999c, p. 222) diz: “Machado é o romancista da desfaçatez das elites brasileiras, e não do ‘homem em geral’, como frequentemente se diz.” Quando ele demonstra que a conduta volúvel do narrador é um dado formal interno cuja existência depende de um dado estrutural externo — isto é, social —, pode-se observar uma dimensão do livro pouco explorada ou quase desconhecida: abre-se a *possibilidade* de se ver na narração disparatada uma imitação do modo de ser da camada da sociedade representada na obra. Todavia, ao dizer que Machado promove o desmascaramento da classe dirigente, revelando o seu cinismo e o seu atrevimento, Schwarz está igualmente dizendo que Machado a essa classe se opõe, com ela não concorda, e é justamente por esse motivo que, por meio de recursos literários, desmoraliza-a. Em síntese: ao analisar a estrutura do romance (dentro do texto), Schwarz dela extrai conhecimentos extraliterários e presume a intenção do autor (fora do texto).

Isso fica mais evidente na seguinte afirmação: “Machado de Assis faz uma coisa incrível: por estratagemas adota o ponto de vista do *inimigo*, apropria-se dele, transforma em procedimento narrativo de todos os instantes a conduta de classe arbitrária e irresponsável.” (SCHWARZ, 1999c, p. 223, grifo nosso). Vê-se, aí, que o “inimigo” para Machado é a elite brasileira, portanto, todos os recursos narrativos arbitrários que o escritor empregou serviram ao propósito de denunciar a arbitrariedade da classe a que é contrário. Schwarz atribui a Machado um engajamento político que não pode ser corroborado pela leitura imanente do texto. Trata-se da caracterização de um traço biográfico, da posição ideológica do inventor de Brás Cubas.

Na comunicação realizada na Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) de 2008, Schwarz afirma sobre as *Memórias póstumas*: “Ele [Machado] escreve em primeira pessoa como se fosse em terceira, quer dizer, mostra na pessoa dele todo o mal que ele pensa da terceira pessoa de um outro. É como se nós, diante de um *inimigo*, começássemos a imitar esse *inimigo* para mostrar que ele não vale nada.” (SCHWARZ, 2008, grifos nossos).

De fato, há volubilidade no modo de Brás Cubas narrar suas reminiscências. E ele desobedece à ordem cronológica dos acontecimentos (os nove primeiros capítulos, por exemplo, referem-se às circunstâncias de sua morte e, no décimo capítulo, narra-se o seu nascimento). Dedicar capítulos inteiros a divagações (“O delírio”, “A borboleta preta”, “A propósito de botas”, entre outros), a todo momento enaltece a mediocridade de sua vida privilegiada, de suas reflexões, de sua habilidade de narrador, conforme atestam, respectivamente, os seguintes excertos: “Grande futuro? Talvez naturalista, literato, arqueólogo, banqueiro, político, ou até bispo, — bispo que fosse, — uma vez que fosse um cargo, uma preeminência, uma grande reputação, uma posição superior.” (ASSIS, 1975b, p. 140). “Como é que este capítulo escapou a Aristóteles?” (ASSIS, 1975b, p. 170). “E vejam com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro.” (ASSIS, 1975b, p. 115).

As mudanças súbitas e caprichosas no comportamento de Brás foram sapientemente identificadas por Schwarz com a conduta da classe dominante brasileira. No entanto, que elementos da narrativa comprovam que Machado era “inimigo” dessa classe? O fato de o escritor carioca ter construído um narrador que muda constantemente de postura segundo a sua conveniência não prova que a criação do protagonista foi motivada pelo desejo de afrontar uma parcela da sociedade. O autoritarismo da elite oitocentista é negativo, incivilizado, avesso ao liberalismo, mas o que assegura a opinião de Machado sobre ele? No campo das conjecturas, poderíamos tanto afirmar que Machado era progressista — a denúncia do autoritarismo sugeriria a sua superação — como afirmar que ele era conformista — a referida denúncia indicaria a aceitação de uma situação política impermeável ao progresso.

Em 2002, Schwarz foi entrevistado por José Miguel Wisnik no programa *Obra Aberta* da TV Cultura. Nessa entrevista, ele diz que definiu seu ponto de vista sobre a obra machadiana antes do Golpe de 1964: “Havia uma espécie de desígnio político secreto de dizer: o depoimento do Machado de Assis que, em geral, conta do lado conservador, na verdade, é um depoimento crítico, quer dizer, é um depoimento que conta do lado da esquerda.” (SCHWARZ, 2011). Com essa asserção, entende-se que Machado imprimiu na narração de Brás Cubas uma fisionomia de classe — um aspecto do conteúdo construído também pela forma da obra — a fim de evidenciar as principais linhas ideológicas dessa classe, com as quais ele não concordaria. Ao expor a dicção autoritária e caprichosa do narrador, Machado estaria sublinhando um atributo também autoritário e caprichoso da elite conservadora. O conservadorismo dessa elite patentear-se-ia na sua intenção de conservar o modo discricionário de ser a fim de manter privilégios e ignorar as desigualdades. Assim, Machado estaria fornecendo “um depoimento que conta do lado da esquerda”, porque, ao mostrar as iniquidades sociais, desvendaria

igualmente um problema a ser solucionado para que se alcançasse uma situação de igualdade entre os indivíduos.

O texto das *Memórias póstumas*, porém, não nos permite chegar a uma conclusão fidedigna sobre a postura político-ideológica do autor; o que se pode, minimamente, é deduzi-la. O depoimento de que fala Schwarz, por ele visto como contribuição à esquerda, não passa, de acordo com os maiores intérpretes machadianos, de “pirronismo niilista” (MEYER, 1958, p. 14), “cepticismo” e “tédio” (PEREIRA, 1988, p. 197), “desenganada teoria do homem” (GOMES, 1958, p. 175). Machado não parece ter criado Brás Cubas exclusivamente com a finalidade de trazer ao mundo da imaginação um inimigo a quem se oporia, um integrante de uma classe também ela inimiga da sociedade. Será que realmente a grande preocupação de Machado ao escrever as *Memórias póstumas* era arquitetar uma forma literária cujo depoimento salientaria aquilo que, no âmbito do marxismo, conhece-se como luta de classes? Não estaria o bruxo do Cosme Velho, como sugerem os três críticos acima mencionados, tratando dos problemas universais do homem segundo a ótica de alguém que se conforma com as adversidades — inclusive políticas — da condição humana? O referido depoimento pode, a depender do ponto de vista, contar “do lado conservador”.

No que diz respeito à biografia, Lúcia Miguel Pereira (1988, p. 20-21) mostrou que Machado era visto por seus contemporâneos como “conservador”, “frio, indiferente, de um convencionalismo absoluto”. Antonio Candido (2004a, p. 16, dois primeiros grifos nossos), por quem Schwarz, sabidamente, nutre verdadeira admiração, afirmou que Machado, no momento em que presidia a Academia Brasileira de Letras, era “muito convencional, muito apegado aos formalismos”, sendo capaz “de ser tão ridículo e mesmo tão mesquinho quanto qualquer presidente de Academia”, atuando, na seleção de “membros novos”, “com uma singular mistura de *conformismo social* e sentimento de *claque*”.

Tomando o nome do autor para referir-se à sua obra, diz ainda Candido (2004a, p. 17): “Machado de Assis, enigmático e bifronte, olhando para o passado e para o futuro”. Veja-se que os adjetivos “enigmático” e “bifronte” apontam para a pluralidade de sentidos da obra machadiana, para a volubilidade tantas vezes indicada por Augusto Meyer, para a dubiedade daquilo que é e não é. Essas características constataam que a “borboletice narrativa” de Brás Cubas não é apenas “perspectiva impiedosa”, “expressão *rigorosa* de um sistema de iniquidades”, podendo significar, também, uma experiência universalmente plausível de reflexão filosofante, que sempre é vista por Schwarz como “ideologia barata”, “escarninha ou amalucada”. (SCHWARZ, 2000b, p. 173, 175, grifo nosso). Enquanto, para Schwarz, haveria nas *Memórias* uma consciência crítica — e alinhada à “esquerda” — de classe, para Candido,

em contrapartida, Machado estaria olhando para o “passado” e para o “futuro”, isto é, ao mesmo tempo para a conservação e para a mudança, daí a ambiguidade de seus textos.

6.2 Desativação do universalismo

Em *Um mestre*, Roberto Schwarz (2000b, p. 174, grifos nossos) desativa o mecanismo universalista de interpretação das *Memórias póstumas*: “Não especulemos sobre os motivos que levaram Machado a preferir uma *composição escorregadia*, onde a clarividência ferina em matéria histórico-social vem unida à *formulação inespecífica, universalista*, em descompasso com o objeto designado.” Como se vê, ao invés de representar com realismo os problemas histórico-sociológicos — aqueles ligados à herança colonial, ao escravagismo, ao paternalismo e ao clientelismo —, Machado de Assis preferiu representá-los de maneira “escorregadia”, isto é, em acordo com o aspecto da volubilidade, que acaba por encobrir o “objeto designado” — o comportamento de classe — com o véu dos temas universais, a-históricos, metafísicos e de cunho fantástico.

Trata-se, segundo Schwarz (2000b, p. 174, grifo nosso), de “uma forma dotada de vasto alcance, cujo *perigo* está na derrapagem metafísica.” Observe-se que Schwarz fala em “perigo”: não é por meio da abordagem metafísica que se deve procurar compreender o discurso narrativo das *Memórias*, pois o verniz metafísico do livro visa apenas a ironicamente encobrir o essencial: a conduta elitista. Os temas transcendentais relativos à natureza humana, presentes na maior parte da história da literatura mundial, não receberiam de Brás tratamento universalista, mas localista: “Trata-se literalmente da universalização dos esquemas de conduta da classe dominante brasileira.” (SCHWARZ, 2000b, p. 174). Ou, por outra: “Uma das ousadias de Machado foi a subordinação descarada da psicologia, dos recessos da alma humana — funcionando como desculpas esfarrapadas — ao jogo dos interesses objetivos.” (SCHWARZ, 2019, p. 201). Desse modo, Brás teria versado enciclopedicamente sobre as questões da existência humana de modo irrisório, em conformidade com o padrão mesquinho e classista de sua percepção. Assim, o romance apresentaria tentativas excêntricas de universalização dos modos iníquos de sociabilidade.

Isso fica mais claro com a seguinte afirmação: “Machado é o romancista da desfaçatez das elites brasileiras, e não do ‘homem em geral’, como frequentemente se diz.” (SCHWARZ, 1999c, p. 222, grifos nossos). Perceba-se que Schwarz, referindo-se exclusivamente às *Memórias*, exclui o viés universalista de análise que foi grandemente explorado pela fortuna crítica machadiana. Todavia, se levarmos em consideração a clássica passagem de Machado de

Assis (1910, p. 14, grifos nossos), segundo a qual “o que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, *ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço*”, perceberemos na citada formulação de Schwarz, salvo engano, uma deformação do pensamento de Machado acerca do ofício de escritor. Por que os “assuntos remotos no tempo e no espaço”, quando tratados — mesmo que risivelmente — por um “homem do seu tempo e do seu país”, isto é, atento aos problemas locais, deixam de ser temas universais para figurarem apenas como “desacerto entre as relações sociais do país e os quadros ideológicos do mundo burguês”? (SCHWARZ, 2000b, p. 174). Quando Schwarz (2000b, p. 176) afirma que “a psicologia universalista, com a sua dicção impregnada de racionalismo clássico francês, naturalmente serve à vaidade social”, poderíamos questionar: tal “vaidade social” é característica apenas da classe dominante brasileira? Ela não seria também um atributo universal do comportamento humano?

O problema não está em interpretar-se à luz do marxismo a volubilidade do narrador — uma fórmula analítica profícua —, mas em adotar-se uma posição que inviabiliza qualquer interpretação que não seja marxista, como se o romance não se prestasse à ambiguidade: “Como interpretar as palavras de um narrador mal-intencionado, cuja volubilidade se governa por conveniências e inconveniências de uma *posição de classe*? Considerá-las fora deste viés prático, e da leitura questionadora que em princípio lhe corresponde, só as pode banalizar.” (SCHWARZ, 2000b, p. 177, grifos nossos). Seria adequado dizer-se que a crítica de Augusto Meyer, ao esquadrihar, sob o prisma universalista, o movimento volúvel da narração, banalizou-o? Sobre esse movimento, diz Meyer (1958, p. 13): “há nele uma letargia indefinível, a sonolência do homem trancado em si mesmo, espectador de si mesmo, incapaz de reagir contra o espetáculo da sua vontade paralisada, gozando até com lucidez a própria agonia.” Se, para Schwarz, o narrador das *Memórias* dá vazão à sua vontade arbitrária porque a sua situação de classe permite-lhe assim proceder, para Meyer (1958, p. 16-17), essa arbitrariedade volitiva, que ironiza quase todas as questões universais, não deixa de ser universal, é própria do homem:

Havia em Machado de Assis esse amor vicioso que caracteriza o monstro cerebral, a volúpia da análise pela análise, mas havia também — e nisto vejo o seu drama — a consciência da miséria moral a que estava condenado por isso mesmo, a esterilidade quase desumana com que o puro analista paga o privilégio de tudo criticar e destruir.

O “privilégio de tudo criticar e destruir”, visto por Meyer como traço comportamental do protagonista que almeja submeter o mundo ao crivo do ceticismo e à constatação da

inexistência de sentido na vida, é, para Schwarz (2012a, p. 255, grifos do autor), uma prerrogativa de classe:

É como se Brás Cubas dissesse que a cultura e a civilidade, que preza e de que considera parte, podiam funcionar à maneira dele, e não o impediriam de dar curso a seus privilégios. Ou, ainda, como se demonstrasse, pelo escândalo e na prática, operando sobre o corpo consagrado da cultura universal, as consequências daqueles mesmos privilégios. Assim, longe de trocar um mundinho irrelevante (porém nosso) pela universalidade prestigiosa (mas falsificada) do ser-ou-não-ser das formas, Machado associava os dois planos, de modo a desbloquear, *em espírito de exposição crítica*, o universo sequestrado que havia sido o seu ponto de partida.

A universalidade do romance machadiano, portanto, estaria subordinada à condição de classe: Brás Cubas, ao mesmo tempo, atribuiria caráter universal às suas práticas ignóbeis e adequaria o legado universalmente prestigiado da cultura civilizada às normas da classe proprietária oitocentista. De qualquer modo, segundo Schwarz, “o universo sequestrado” (as questões intelectuais, filosóficas e morais de cariz universal) seria *desbloqueado* por Machado, isto é, adquiriria feição abasileirada, caricatural. Em suma: o narrador das *Memórias* não falaria do “homem em geral”, mas do proprietário brasileiro de terras e de escravos. O olhar crítico de Machado estaria fixado na atuação da classe dominante e não no homem eterno.

As seguintes perguntas são inevitáveis: o conceito de classe — central na teoria marxista — é indispensável ao descortínio do sentido das *Memórias*? A volubilidade é somente um caráter de classe? O autor de *Um mestre* não estaria incorrendo em reducionismo ao cancelar a perspectiva universalista em nome da interpretação marxista?

Uma resposta a essas perguntas poderia ser dada por Antonio Candido, que interpreta o conjunto da obra machadiana conforme os critérios universais que foram invalidados por Schwarz. Segundo Candido (2004a, p. 27), a questão central nas *Memórias* é a seguinte:

[...] se a fantasia funciona como realidade; se não conseguimos agir senão mutilando o nosso eu; se o que há de mais profundo em nós é no fim de contas a opinião dos outros; se estamos condenados a não atingir o que nos parece realmente valioso, qual a diferença entre o bem e o mal, o justo e o injusto, o certo e o errado? Machado de Assis passou a vida ilustrando esta pergunta, que é modulada de maneira exemplar no primeiro e mais conhecido dos seus grandes romances de maturidade: *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Nada mais universalista do que essa visão, como ratifica Alfredo de Melo (2014, p. 410): “o crítico [Candido] faz uma leitura do principal romancista brasileiro em chave universalista.” A tese de *Um mestre* vai de encontro ao estudo de Candido em “Esquema de

Machado de Assis”: “Os temas estudados por Candido na ficção machadiana *são todos eles universais*, filosofantes e abstratos” (MELO, 2014, p. 410, grifos nossos). Sobre a nunca pronunciada — por parte de Schwarz — discordância de ponto de vista acerca da obra de Machado, diz Melo (2014, p. 410, grifos nossos):

Trata-se de um silêncio intrigante, afinal, Schwarz estuda Machado de Assis desde os inícios dos anos 1960, *questionando a visão universalista* de Machado e mostrando o quanto a forma literária do romance machadiano, sobretudo *Memórias póstumas de Brás Cubas*, marcado pela volubilidade do narrador, articula uma constelação ideológica muito própria de um país periférico como o Brasil.

Talvez se ache o equilíbrio entre as duas posições contrastantes — a do localismo e a do cosmopolitismo — aceitando ambas como válidas, pois cada uma delas explora uma dimensão fértil do romance machadiano, ainda que, para Schwarz (2012b, p. 13), a dimensão histórica seja a única capaz de desvendar adequadamente o significado das *Memórias*. Assim ele explica o salto positivo da fase de juventude para a fase de maturidade: “Em lugar do pesquisador das constantes da alma humana, acima e fora da história, indiferente às particularidades e aos conflitos do país, entrava um dramaturgo malicioso da experiência brasileira.” Como se pode notar, o “pesquisador das constantes da alma humana” sai de cena, não mais se apresenta na etapa realista da ficção machadiana, em que surge, por assim dizer, o historiador das relações de classe. Schwarz não disse que, somada à fina notação do modo de ser humano, abrolha a percepção aguda do senso histórico; para ele, os dois pontos de vista não convivem, pois, em pé de igualdade.

Lúcia Miguel Pereira (1988, p. 192, grifos nossos), ao entrevistar a viúva do escritor Mário de Alencar, amigo de Machado, colheu o seguinte depoimento: “A Mário de Alencar, que lhe [a Machado] perguntou um dia como, depois de ter escrito *Helena*, pôde escrever o *Brás Cubas*, explicou o romancista que *se modificara porque perdera todas as ilusões sobre os homens*.” A justificativa da superioridade das *Memórias* em relação à ficção anterior, proferida pelo próprio autor, indica a passagem de uma visão edificante para uma visão pessimista e descrente das qualidades morais do ser humano. Diante disso, somente teria validade o argumento schwarziano que sugere a adoção de uma perspectiva crítica sobre as relações sociais e as humilhações de classe que elas comportam? A explicação de caráter universalista, centrada nos problemas inerentes à moral e à psicologia, concedida por Machado e desenvolvida por Lúcia Miguel Pereira — e que diz respeito ao “homem em geral” — seria subalterna à explicação histórico-sociológica?

Aderindo ao método crítico-biográfico, largamente explorado por Sainte-Beuve, Lúcia Miguel Pereira fez observações sobre *Brás Cubas* que, confrontadas com a argumentação de Schwarz, seriam falsas por não enxergarem nessa figura o proprietário que coopta os clientes conforme a variabilidade de seu humor e cuja reflexão fantasiosa e volátil é autorizada pela classe ociosa de que faz parte. Porém, não são epistemologicamente frágeis as seguintes afirmações, visto que elas sintetizam certos aspectos universais da condição humana recorrentes nas ponderações do narrador das *Memórias*: 1) “observada em si mesma, a agitação humana tem uma aparência de inutilidade que a torna burlesca” (PEREIRA, 1988, p. 193); 2) a “sensação de falta de sentido da vida, misturada a um sentimento de compaixão pelos vãos esforços dos homens, fez de Machado de Assis o grande romancista e o grande humorista que se revelou no *Brás Cubas*” (PEREIRA, 1988, p. 193); 3) “observando os outros, percebeu o vazio da agitação humana” (PEREIRA, 1988, p. 195); 4) “gastou os seus dias todos [...] numa autoanálise estéril e empolgante” (PEREIRA, 1988, p. 195); 5) “vingava-se da sua incapacidade para viver, mofando do mundo com ‘um prazer satânico’” (PEREIRA, 1988, p. 195); 6) “a falta de sentido da vida dá a vontade de se ‘debruçar sobre o abismo do Inexplicável’” (PEREIRA, 1988, p. 197).

Michael Wood (2006), em artigo sobre a obra de Machado de Assis, intitulado “*Master among the ruins*”, contesta o reducionismo historicista da crítica schwarziana. No texto “Leituras em competição”, Schwarz (2012b, p. 16) propõe-se a responder às seguintes perguntas formuladas por Wood: “seria preciso interessar-se pela realidade brasileira para apreciar a qualidade da ficção machadiana? Ou ainda, a peculiaridade de uma relação de classe, mesmo que fascinante para o historiador, não será ‘um tópico demasiado monótono para dar conta de uma obra-prima?’”

Para Schwarz (2012b, p. 22), haveria incorreção no modo de questionar de Wood, que ter-se-ia baseado no seguinte paradoxo: “o sucesso internacional viria de mãos dadas com o desaparecimento da particularidade histórica, e a ênfase na particularidade histórica seria um desserviço prestado à universalidade do autor.” Registre-se que Schwarz insiste na relação excludente entre os pontos de vista: a internacionalização da obra machadiana implicaria a negação de sua historicidade, ao passo que o desvendamento de seu substrato histórico torná-la-ia provinciana e pitoresca aos olhos estrangeiros. No entanto, foi justamente o elemento universalista que a elevou à estatura internacional: a composição machadiana não versa *somente* sobre o homem brasileiro, ela dialoga com o homem sem adjetivos. Não podemos reduzir a análise ao condicionamento de classe, afirmando que Machado olhava apenas para ele, mesmo quando tratava “de assuntos remotos no tempo no espaço.” Antes de Schwarz descortinar

legitimamente o aparato objetivo (ou prático, como ele comumente diz) do primeiro grande romance brasileiro, as *Memórias* eram apreciadas e prestigiadas, inclusive internacionalmente, haja vista que Helen Caldwell publicou um estudo sobre elas, inserido em *Machado de Assis: the Brazilian master and his novels*, em 1970 (sete anos antes de Schwarz publicar o seu). Não se pode invalidar o caráter de obra aberta do livro. O fato de estarmos discutindo sobre “leituras em competição” atesta a ambiguidade do romance: ele fala sobre a História e as relações sociais brasileiras, mas também sobre as perturbações psicológicas do ser, a insignificância da vida, a loucura etc.

“O artista entra para o cânon, mas não o seu país.” (SCHWARZ, 2012b, p. 22). Essa afirmação, argumentando contra o universalismo proposto por Wood, sugere que, ao evidenciar-se a peculiaridade histórica de uma obra-prima, ela ganha prestígio e o seu país também. Entender-se, por meio da leitura do texto, o problema da escravidão e da cooptação, as incongruidades do liberalismo, o autoritarismo da classe dirigente, significa adquirir-se uma percepção crítica sobre a nação brasileira — um avanço, portanto, na consciência histórica daqueles que têm contacto com o texto machadiano e com a crítica schwarziana. Contudo, o refinamento da noção histórica, isto é, a obtenção de uma visão negativa sobre a sociedade brasileira, não a faz entrar “para o cânon”: nosso passado colonial e escravocrata continua a enodoar a nossa História. O que fez Machado alçar voo foi justamente a sua capacidade de fazer confluir, no processo de formalização literária, a estrutura histórico-sociológica, as questões psicológicas universalizantes, o humorismo filosofante etc. Na verdade, é a universalidade de sua escrita representada pelas questões nacionais que permitiu às letras brasileiras subirem ao patamar de país desenvolvido no campo da cultura e das ideias. Cabe aqui a citação de Sérgio Buarque de Holanda (1996, p. 35): “a independência intelectual de um povo não requer a emancipação política.”

Na mesma esteira reflexionante de Wood, Abel B. Baptista (2009, p. 81) afirma que “Schwarz considera-se o *terminus ad quem* de uma linha de leitura que, lenta mas progressivamente, devolveu o verdadeiro Machado ao Brasil, resgatando-o de décadas de fortuna crítica irrelevante.” A leitura correta, para Schwarz, não seria a estrangeirizante, ávida de mostrar um Machado alheio aos problemas sociais do Brasil, mas aquela que visse nele um escritor que retomou, sob ângulo crítico, os problemas ideológicos representados com naturalidade nos romances dos escritores que o precederam. No entanto, para Baptista (2009, p. 83), o crítico brasileiro não percebe que “a originalidade das *Memórias póstumas de Brás Cubas*” reside “na ligação, inusitada, entre a forma livre e a filosofia.” Mais do que isso: segundo Baptista (2009, p. 83), Schwarz passa ao largo da principal questão do livro, que

qualquer “leitor competente” se coloca: “por que cómico, se sombrio, por que sombrio, se cómico?” Veja-se que, de acordo com esse ponto de vista, o problema da originalidade do romance não será sequer tocado se se tentar explicá-la unicamente pelo raciocínio segundo o qual Machado foi pioneiro ao formalizar criticamente o descompasso ideológico próprio à ex-colônia.

Como é sabido, Antonio Candido sustenta o argumento, na *Formação da literatura brasileira*, de que a nossa emancipação literária ocorreu com a publicação das *Memórias póstumas*. A explicação do autor para a superioridade machadiana encontra-se na direção oposta à de Schwarz, pois apresenta a justificativa de que essa evolução literária se deve à transcendência do localismo em direção ao universalismo:

[...] as sendas poéticas do Indianismo e a humanidade sincera mas superficial do regionalismo não eram elementos suficientes para a maturidade do nosso romance. Faltavam-lhe para isso aquelas “*pesquisas psicológicas*”, que segundo Lúcia Miguel Pereira constituem o brasão de Machado de Assis [...]. Elas consistem, principalmente, em recusar o valor aparente do comportamento e das ideias, em não aceitá-los segundo a norma que lhes traçam o costume, ou os seus desvios mais frequentes. Há na pesquisa psicológica uma certa malícia e uma certa dor, que levam o romancista a esquadrihar a composição dos atos e pensamentos; a reconstituir as maneiras possíveis por que teriam variado, levando-os, muitas vezes, a consequências inaceitáveis para a visão *normal*. (CANDIDO, 2007a, p. 529, primeiros grafos nossos, último grifo do autor).

O raciocínio de Candido é claro: a desprovincianização de nossas letras, edificada com maestria por Machado, está na profundidade da análise psicológica que transcende “a visão *normal*”, isto é, que recusa a visão comum à determinada cultura para lograr a essência das tendências e dos comportamentos universais. E o mérito da interpretação universalista da obra machadiana, segundo o crítico, é de Lúcia Miguel Pereira.

Admitindo-se, com Candido (2007, p. 11), que a “nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas”, chega-se logo à conclusão de que 1880 foi o *annus mirabilis* das nossas letras, pois a publicação do *Brás Cubas* superou o nosso “gosto provinciano” e a nossa “falta do senso de proporções”. A mudança de Machado em relação à visão sobre as classes sociais não pode ser a única causa dessa revolução artístico-intelectual. Adquirimos uma noção mais rica sobre o fenômeno quando complementamos os estudos de orientação biográfico-psicológica com os de orientação histórico-sociológica, contrabalançando sempre as fraquezas e os acertos de uma e outra posição.

Segundo Schwarz (2012b, p. 40, grifos nossos), o criador do *magnum opus* da literatura brasileira vale-se do repertório ilustrado internacional apenas com o fim de deformá-lo, mostrando como ele é impropriamente assimilado pela elite brasileira: “A parafernália da retórica e do humanismo, universal por excelência, lhe serve [a Machado], desde que faça *figura imprópria, nada universal, com funções de lugar e classe historicamente marcadas.*” Essa leitura, que nulifica a interpretação universalista, não poderia, de acordo com o crítico, ser somada à de Eugênio Gomes, que apresenta a irônica retórica machadiana acerca da cultura clássica e humanista como fruto de inspiração no humorismo britânico. A pesquisa das influências inglesas levou Gomes (1976, p. 57) a compreender “que a intenção de Machado de Assis, ao escrever esse livro [*Memórias*], era a de explorar até às últimas consequências o ridículo de uma ideia fixa atravessada na cabeça de sua personagem.” Trata-se, para Gomes (1976, p. 63), em vez de comportamento classista, de “senso de *humour* que se harmonizava à maravilha com a [...] desenganada filosofia de vida.”

“Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca” (CANDIDO, 2007a, p. 11), portanto, nada mais coerente do que, a fim de aferir o peso de certas obras, submetê-las à comparação com as grandes, como fez Helen Caldwell, em *The Brazilian Othello of Machado de Assis*, ao aproximar Machado de Shakespeare, e Eugênio Gomes, em *Machado de Assis: influências inglesas*, ao demonstrar que o escritor brasileiro ombreia com Swift, Fielding, Sterne, entre outros.

Tome-se, por exemplo, o capítulo CXXXVI (“Inutilidade”) das *Memórias*: “Mas, ou muito me engano, ou acabo de escrever um capítulo inútil.” (ASSIS, 1975b, p. 278). O sentido superficial desse período pode ser logo descartado, afinal, se o capítulo é inútil, por que mantê-lo no romance? Segundo Eugênio Gomes, trata-se de “tendência natural às sentenças concisas e mesmo lacônicas”, cujas matérias de reflexão são “pouco ou nada sugestivas para um romancista a sério.” Para Schwarz (2000b, p. 32-33, grifos do autor), “*não se trata de uma disposição passageira, psicológica ou estilística, mas de um princípio rigoroso, sobreposto a tudo, e que portanto se expõe e se pode apreciar em toda linha.*” Esse “princípio rigoroso”, sabemo-lo, é a ideologia de classe, todavia, estaria ele “sobreposto a tudo”, de modo a inviabilizarem-se outros princípios que poderiam ser identificados? Dedicar-se um capítulo à inutilidade não poderia ser alusão à aparência de insignificância da vida, espectro que nos persegue, mormente, na maturidade e do qual tentamos, sem êxito, nos livrar?

Tome-se outro excerto: “Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade.” (ASSIS, 1975b, p. 208). Teríamos aí tão somente

uma ironia originária da ociosidade da classe dominante brasileira? Ou o seguinte questionamento de Meyer (1958, p. 212) também é válido: “Que é esta nota amarga, dissimulada em variações humorísticas oscilantes entre a gaiatice e o sarcasmo, senão a manifestação indireta de um imperativo íntimo, de uma espécie de *fiat veritas pereat vita*?”

O “imperativo íntimo” proviria do próprio Machado, pois Meyer (1958, p. 214) acredita “que a experiência do criador de arte é só tangencial à sua experiência de homem, pois a vida interior apenas lhe serve de meio ou instrumento para a criação da obra.” Esse critério biográfico recebeu nota de Schwarz (2000b, p. 31, grifos nossos):

As observações e deduções de Meyer [...] são o ponto alto da crítica machadiana. Conservam poder de revelação notável, apesar do *envelhecimento de seu quadro teórico*, o que aliás ilustra a independência relativa entre conceituações adotadas e, do outro lado, a percepção literária e a capacidade de expressá-la.

O biografismo, considerado inoperante, sobretudo, após a emergência do formalismo, seria o ponto fraco da crítica de Meyer: as “conceituações” estariam certas, mas a “percepção literária” delas derivada teria valor relativo. Schwarz aproveita tais “conceituações”, mas ignora os seus condicionamentos biográficos, substituindo-os pelo seu aspecto de classe.

Nos estudos de Meyer (1958, p. 214), não há propriamente “envelhecimento” do “quadro teórico”, pois o autor tinha consciência dos excessos do biografismo. Na verdade, ele manifestou-se contra o repúdio absoluto do estudo biográfico:

Por mais oportuna que seja esta reação da neocrítica contra o exagero das interpretações biográficas, não devemos concluir daí pelo divórcio completo entre as duas formas de vivência; sem uma correlação de fundo, que sentido atribuir a tantos vestígios inegáveis de uma conexão íntima, da qual só restam, aliás, em nossa visão crítica, os destroços mais vagos — paralelismos, convergências, semelhanças oblíquas, deformações de imagens pelo meio refletor...

Se as relações estabelecidas entre a vida e a obra de Machado são questionáveis, também o é a desabilitação que Schwarz (2012b, p. 41) faz da leitura universalista: “O universal é falso, e o local participaria do universal se não estivesse isolado e posto à parte, um degrau abaixo.” Mais um ponto de discordância entre Schwarz e Candido (1975d, p. 109; 2007a, p. 25), pois, para o último, o exame da “dialética do localismo e do cosmopolitismo” é central no exercício da crítica literária.

6.3 A contra-argumentação de Giannotti

No mesmo ano da publicação de *Um mestre na periferia do capitalismo*, em 1990, houve um debate, no Centro Brasileiro de Análise e Planejamento — CEBRAP, em que os intelectuais Luiz Felipe de Alencastro, Francisco de Oliveira, José Arthur Giannotti, Davi Arrigucci Jr., Rodrigo Naves e José Antonio Pasta Jr. dialogaram com Roberto Schwarz a respeito de seu livro. Giannotti foi quem apontou problemas na crítica schwarziana acerca das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, levantando polêmica.

A primeira questão de Giannotti (1991, p. 63) dirigida a Schwarz é a seguinte:

Há uma tese estética no seu livro que está em você desvendar o caráter de classe do *Brás Cubas*, e, ao desvendar uma verdade da sociedade brasileira, isso serve de parâmetro estético à sua obra. O valor estético da obra é dado pela sua verdade, a ponto de você achar, por exemplo, que existem certas escorregadelas quando esta estrutura não é revelada. [...] Nesse caso a sua tese leva, a meu ver, a uma espécie de paradoxo, isto é, a verdade de uma obra de arte é critério da beleza, mas a beleza pode ser reconhecida, a despeito de ela ser verdadeira ou falsa. Ora, o caso é o seguinte: por que o seu livro não é mais belo que o livro do Machado? Na medida em que é ele que revela a verdade de *Brás Cubas*.

A réplica de Schwarz (1991, p. 64, grifos nossos) é esta: “Fui procurar a organização do romance do Machado, a razão que torna o Machado particularmente agudo, e descobri [...] que o que dá um mordente particular à ficção dele é um *sentimento agudo da injustiça de classe*”. Assim, Schwarz corrobora a objeção de Giannotti: *Brás Cubas* é avaliado unicamente pela dimensão de conhecimento objetivo — a referida verdade — que nele se apresenta, não havendo valor em suas qualidades estilístico-composicionais se tomadas *stricto sensu*. O padrão de julgamento do romance não é estético, pois, se assim o fosse, Schwarz teria de valer-se também de critérios artísticos, o que colocaria em segundo plano a pesquisa em bases científicas, marxistas, para focalizar os atributos literários que fazem com que as *Memórias* sejam obra-prima.

Schwarz (1991, p. 63, primeiros grifos nossos, últimos grifos do autor) reconhece que o seu parâmetro de crítica literária é o coeficiente de verdade:

As belezas sobem e descem, somem, e a maneira de reconhecer e de explicar a beleza, hoje pelo menos, pelo menos na perspectiva em que eu me coloco, é de explicar o que há de substantivo e o que há de *profundamente verdadeiro* ali. E o escritor em que eu não encontre isso, *para mim*, para o uso desse tipo de crítica que eu faço, não é bom, não há a menor dúvida.

Para aferir-se a qualidade artística de uma obra literária, como nos ensina Eliot (1989b), é necessário que o crítico a situe na tradição, isto é, no legado literário que vai de Homero até a contemporaneidade. Os instrumentos científicos permitem-nos perscrutar as camadas de conhecimento científico que um texto literário pode ter, mas a sua função original não é a de abarcar a totalidade do fenômeno artístico, visto que ele contém estratos que transcendem os limites epistemológicos da sociologia, da psicologia, da linguística etc. É por essa razão que a medida de valor da crítica literária encontra-se na própria literatura. Todavia, isolado, o objeto estético não se presta à mensurabilidade valorativa, porque a matéria de que é feito encontra-se na evolução da história literária. Mostra-nos Eliot (1989b, p. 38) que as causas da criação literária não são metafísicas ou sobrenaturais: o escritor, por meio de um “grande esforço”, conquista seu lugar na tradição literária ao ter consciência do monumento formado pelas obras do passado e da necessidade de exprimir-se por intermédio de formas que não sejam iterativas, mas alteradoras desse monumento. O verdadeiro escritor de literatura é aquele que, de algum modo, altera a tradição, e não se pode alterá-la sem absorvê-la e remodelá-la: “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 artistas mortos.” (ELIOT, 1989b, p. 39).

Por conseguinte, as contribuições científicas, tomadas isoladamente, podem descortinar a verdade de um livro relativamente à ordem objetiva dos acontecimentos, à História, mas não atingem o sentido totalizante de um objeto cuja natureza, em maior ou menor grau, distancia-se da dimensão factual da vida. É por isso que o exame da relação com a tradição, ao lado da análise, como afirma Eliot (1989a, p. 61), é ferramenta fundamental do crítico. Schwarz, centrando-se na descoberta do veio histórico-sociológico presente nas *Memórias póstumas*, deixou em segundo plano a posição desse romance machadiano na história literária e os aspectos universais da psicologia humana, abordados por Lúcia Miguel Pereira, Augusto Meyer e Eugênio Gomes.

Alegando que só se conhece a verdade do livro à luz da verdade da sociedade brasileira, Schwarz considera que a obra alcançou um lugar na tradição da literatura brasileira e universal, não tanto pelo seu valor literário, mas pelo valor científico que seria o fundamento da beleza do romance. O problema não está na interpretação histórico-sociológica da forma — sempre legítima —, porém na atribuição da grandeza da obra unicamente ao poder de conhecimento social que ela comporta.

O romance provocou um abalo sísmico na literatura do país, reconhecido aos poucos tanto aqui quanto em outros lugares, dada a sua capacidade de criar a partir da acumulação literária internacional.

Em *Ao vencedor as batatas*, os narradores machadianos da fase de juventude são apresentados por Schwarz como conformistas e conservadores por não questionarem a ordem social. Em *Um mestre*, o crítico evidencia a criação de um narrador que encarna todo o atraso de nosso passado colonial — recurso literário utilizado por Machado em sua fase de maturidade para submeter a classe dominante de seu tempo a uma crítica severa. Consequentemente, o juízo estético de Schwarz norteia-se pelo critério político: a obra é boa à medida que contesta, desmascara, critica a forma de organização política vigente, mais propriamente, o conservadorismo. Todavia, e isto é fundamental, como demonstramos, há um refinamento notável no *modus operandi* dessa crítica: mais do que o conteúdo, ela analisa a forma da literatura.

Diz Giannotti (1991, p. 65, grifos nossos):

Não há dúvida de que o Roberto encontrou uma chave admirável para entender não só o livro, mas também uma estrutura da intelectualidade brasileira. [...] Essa estrutura [...] privilegia um aspecto central do livro, mas em compensação deixa de lado outro aspecto, que é [...] o lado fantástico do livro, no sentido em que, por exemplo, o delírio e o jogo de aspectos absolutamente solto, que são contrários justamente ao processo de conhecimento, e que você é levado a reduzir a uma falta de conhecimento qualquer. Isto é, há um reducionismo na sua tentativa que eu acho complicado e, mais ainda, você descarta um lado do Machado que [...] está muito ligado a esse pessimismo, que é o lado da melancolia — que é clássica na interpretação do Machado — e *essa melancolia não é tanto o lado de classe*, mas é uma melancolia [...] da *vanitas*, de uma longa tradição do Ocidente que aparece no Machado. *Vincular essa melancolia diretamente a uma situação de classe e querer ter esse reducionismo [...] é um problema complicado.*

De fato, há um lado incognoscível em *Brás Cubas*, uma irracionalidade que o permeia não admitida como tal por Schwarz, que vê nela um recurso literário movido a fins de denúncia social, fins racionais, por assim dizer. Que relação poderia ter o capítulo “O delírio” com o comportamento da classe dirigente brasileira? Escaparia esse capítulo à análise de Schwarz, haja vista, como salientou Giannotti, que ele é construído por meio do “jogo de aspectos absolutamente solto”, “contrários justamente ao processo de conhecimento”?

Veja-se o que afirma Alfredo Pujol (*apud* MEYER, 1958, p. 31): “Eça sabia de cor o incomparável delírio de Brás Cubas e gostava de declamá-lo pausadamente, com inflexões estudadas, que sublinhavam e esclareciam como um comentário as passagens de mais apurada

análise ou de mais sutil ironia.” O provável desconhecimento da ubiquidade classista da forma narrativa teria levado Eça de Queirós a uma compreensão equivocada do delírio de Brás?

“O delírio” é a representação condensada da forma que se desenvolve através de toda a narrativa. Além de ser, como diz Meyer (1958, p. 31), “atestado de virtuosismo literário”, “um *morceau de bravoure*”, é principalmente uma *mise en abyme*, um dos momentos de reflexão do discurso narrativo.

Antes de encaminhar-se “para o *undiscovered country* de Hamlet” (ASSIS, 1975b, p. 100), Brás “relatou o seu próprio delírio” (ASSIS, 1975b, p. 108): um hipopótamo o leva à “origem dos séculos” (ASSIS, 1975b, p. 108), momento em que ele conhece a “Natureza ou Pandora” (ASSIS, 1975b, p. 110), figuras ambíguas: podem representar a onisciência de Deus, a consciência do protagonista a fazer um exame moral da sua trajetória pela vida, o segredo oculto e misterioso das coisas, entre muitas outras possibilidades de interpretação. Essa “figura de mulher” (ASSIS, 1975b, p. 110) diz: “— Sim, verme, tu vives. Não receies perder esse andrajo que é teu orgulho; provarás ainda, por algumas horas, o pão da dor e o vinho da miséria.” (ASSIS, 1975b, p. 110). Note-se a finura da reflexão moral: que é o orgulho, para quem se aproxima da morte, senão um andrajo? Ante a força da Natureza que arrebatava impiedosamente a vida, Brás sentia-se “o mais débil e decrépito dos seres” (ASSIS, 1975b, p. 110) e tomou ciência da insignificância do homem ao confrontar a história de sua existência com a história da civilização. Afirma a Natureza: “— [...] eu não sou somente a vida; sou também a morte, e tu estás prestes a devolver-me o que te emprestei. Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada.” (ASSIS, 1975b, p. 111). Aqui, o sentimento niilista assombra o herói que passou a vida em busca de prazer.

No trecho seguinte, vê-se a agonia de quem está suspenso ao abismo da morte: “— [...] Não estás farto do espectáculo e da luta? Conheces de sobejo tudo o que eu te deparei menos torpe ou menos aflitivo: o alvor do dia, a melancolia da tarde, a quietação da noite, os aspectos da terra, o sono, enfim, o maior benefício das minhas mãos. Que mais queres tu, sublime idiota?” (ASSIS, 1975b, p. 111). Observe-se a figura do humorista, aquele que, segundo Gomes (1958, p. 46), “se critica a si próprio, poupando os outros”. Trata-se de humor lúgubre de quem se despede do mundo com tristeza por saber que a morte é o fim dos prazeres e satisfações egoístas.

Com moralismo pascalino, Brás reflete sobre as paixões, fraquezas e misérias humanas:

Os séculos desfilavam num turbilhão, e, não obstante, porque os olhos do delírio são outros, eu via tudo o que passava diante de mim, — flagelos e

delícias, — desde essa cousa que se chama glória até essa outra que se chama miséria, e via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria agravando a debilidade. Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem, como um chocalho, até destruí-lo, como um farrapo. Eram as formas várias de um mal, que ora mordía a víscera, ora mordía o pensamento, e passeiava eternamente as suas vestes de arlequim, em derredor da espécie humana. (ASSIS, 1975b, p. 112).

A construção literária de um universo absurdo e irracional tem a finalidade de mostrar a absurdidade e a irracionalidade da vida: “Para Machado de Assis a natureza é um imenso absurdo” e o episódio do delírio é a narração de uma “intuição delirante do absurdo universal” (MEYER, 1958, p. 32). Não é necessário o conhecimento da História do Brasil monárquico e da sociologia de nossa elite oitocentista para apreender-se o sentido universal de “O delírio”, sentido esse poeticamente decifrado por Meyer (1958, p. 33): “O homem essencial que há em nós, além deste saco de vísceras condenado ao apodrecimento, é o ser que deseja ser, o ser que é uma ansiedade infinita de ser.”

A volubilidade formal que contribui para a constituição da conduta elitista não é uma forma *ubíqua* como quer Schwarz (2000b, p. 47). A ótica schwarziana amplia o esclarecimento de certas camadas do romance, mas choca-se — ao colocar-se como a interpretação histórico-materialista ou objetiva — com o discurso fantástico e as notações psicológicas inegavelmente universais. Se adotarmos acriticamente a chave compreensiva arquitetada por Schwarz, teremos de acusar de historicamente alienada a seguinte percepção acerca de “O delírio”: “Brás Cubas passa em revista a monotonia da miséria humana — a impressão é a de quem vai caindo num vazio espantoso e na queda goza a volúpia de cair...” (MEYER, 1958, p. 35).

Para Schwarz (2000b, p. 32), o relato do delírio do narrador não transmite uma visão pessimista sobre o homem eterno, porém, é “um show de cultura caricata, uma espécie de universalidade de pacotilha, em que o capricho de Brás Cubas toma como província a experiência global da humanidade e se absolutiza.” No entanto, se há, no livro, humor e ironia que envolvem referências universalizantes, muitas vezes servindo ao desígnio de mostrar o seu aspecto jocoso, isso não significa que todas elas sejam manifestações da superficialidade intelectual do rentista abastado que quer assimilar a cultura burguesa europeia e não consegue fazê-lo porque as condições históricas de sua classe são limitantes.

O narrador que observa tudo com os olhos de sua classe cede lugar, na leitura de Otto Maria Carpeaux (2008, p. 1737), àquele que olha tudo com morbidez — característica da obra machadiana que lhe atribuiria, ao contrário do que propõe Schwarz, valor intemporal, universal, portanto, a-histórico: “O humorista céptico ‘só sabia olhar a vida *sub specie mortis*’, e por meio

desse ‘só’ ele superou as limitações vitorianas, tornando-se atual para todos os tempos. *Histórias sem data* chama-se um volume de contos seus, e ‘sem data’ é a sua obra inteira.”

Não queremos afirmar que a interpretação a-histórica é verdadeira e a interpretação histórica é falsa ou vice-versa. Uma postura coerente não fechará a discussão e admitirá a viabilidade de ambos os lados. A obra literária está enraizada no contexto histórico, mas muitas vezes eleva-se para fora das condições objetivas de existência. A dificuldade de chegar-se a um consenso sobre as *Memórias póstumas* justifica-se pela ambiguidade que a imanta, como ressaltou Giannotti (1991, p. 67): “Eu acho que o Machado é muito mais ambíguo, esta é que é a questão.”

6.4 Seria a volubilidade de classe um *passé-partout*?

Além da questão do universalismo e do localismo, cabe-nos também investigar a posição crítica de Schwarz segundo a qual a forma das *Memórias* seria composta exclusivamente a partir da contradição de ideias sustentada pela classe dominante brasileira.

Há um confronto entre valores liberais (direitos humanos, liberdade civil, constitucionalismo) e atraso colonial (trabalho compulsório, dominação pessoal, autoritarismo), mas essa contradição ideológica não abrange a totalidade da organização interna do romance machadiano, ela não é um princípio formal onipresente como sugere Fábio Durão (2018, p. 555, grifos nossos):

[...] *the overriding compositional principle of Brás Cubas is the tense, never resolved combination of a liberal, enlightened point of view, on the one hand, with that of the colonial, antibourgeois ancien régime, on the other. This mixture pervades all levels of the text, from the organization of the plot, through characterization, the composition of individual sentences, and the choice of words. It encompasses the image of the narrator, questions of tone, and the relationship of the novel form to the other literary genres evoked in the novel.*⁵⁰

O descompasso ideológico (o princípio formal) a que se refere Durão não se manifesta integralmente no discurso do narrador. A volubilidade narrativa ora acentua as contradições histórico-sociológicas do Oitocentos, ora desencadeia reflexões de cunho incognoscível, faz

⁵⁰ “[...] o princípio formal dominante de *Brás Cubas* é a tensa e nunca resolvida combinação de um ponto de vista liberal, esclarecido, por um lado, com aquele do *ancien régime* colonial, antiburguês, por outro lado. *Essa mistura permeia todos os níveis do texto*, desde a organização do enredo até a caracterização, a composição das frases individuais e a escolha das palavras. Ela engloba a imagem do narrador, as questões de tom e a relação da forma romanesca com os outros gêneros literários evocados no romance.” (Tradução nossa).

observações céticas, cria universos fantásticos preenchidos com pseudofilosofias. É por essa razão que a crítica de Schwarz explica apenas parcialmente o romance. Vejamos alguns exemplos.

No capítulo XI (“O menino é pai do homem”), Brás narra dois episódios de sua infância em que o autoritarismo de tipo patriarcal aparece com veemência:

[...] um dia quebrei a cabeça de uma escrava, porque me negara uma colher do doce de coco que estava fazendo, e, não contente com o malefício, dei um punhado de cinza ao tacho, e, não satisfeito da travessura, fui dizer à minha mãe que a escrava é que estragara o doce “por pirraça”; [...]. Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia, — algumas vezes gemendo, — mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um — “ai, nhonhô!” — ao que eu retorquia: — “Cala a boca, besta!” (ASSIS, 1975b, p. 118).

Ainda no mesmo capítulo, logo após relatar as traquinagens perversas executadas contra escravos, o narrador cinicamente diz: “Outrossim, afeiçoei-me à contemplação da injustiça humana, inclinei-me a atenuá-la, a explicá-la, a classificá-la por partes, a entendê-la, não segundo um padrão rígido, mas ao sabor das circunstâncias e logares.” (ASSIS, 1975b, p. 118).

Essa contradição entre a aspiração à cultura esclarecida e a perversidade do atraso político-social encontra-se também no capítulo XII (“Um episódio de 1814”): quando o pai de Brás tomou ciência da “notícia da primeira queda de Napoleão”, “entendeu oportuno e indispensável celebrar a destituição do imperador com um jantar”. No ambiente ornamentado com “os aparelhos do luxo clássico”, “achou-se reunida uma sociedade selecta”: “oficiais militares”, “comerciantes e letrados”, “funcionários da administração”. O Dr. Vilaça recitou versos de Bocage, as moças falaram “das modinhas que haviam de cantar ao cravo, e do minuete e do solo inglês”, ao passo que “um sujeito [...] dava a outro notícia recente dos negros novos, que estavam a vir, segundo cartas que recebera de Loanda, uma carta em que o sobrinho lhe dizia ter já negociado cerca de quarenta cabeças.” (ASSIS, 1975b, p. 121-123). Frise-se a particularidade histórica da sociedade brasileira: o comércio de escravos era visto com naturalidade pelo grupo de pessoas ilustradas.

No capítulo XX, narra-se o período em que Brás estuda na Universidade de Coimbra. Os estudos na Europa eram uma espécie de rito de passagem dos homens jovens e abastados à época do Império brasileiro, mas essa etapa significava menos um processo verdadeiro de aquisição de conhecimento — o aprendizado de uma profissão liberal — do que o reforço da cultura do bacharelismo tão bem descrita por Sérgio Buarque de Holanda (1976, p. 115): “As

nossas academias diplomam todos os anos centenas de novos bacharéis, que só excepcionalmente farão uso, na vida prática, dos ensinamentos recebidos durante o curso.” Afirma Brás: “A Universidade esperava-me com as suas matérias árduas; estudei-as muito mediocrementemente, e nem por isso perdi o grau de bacharel.” (ASSIS, 1975b, p. 141). Não era necessário que Brás estudasse seriamente porque não precisaria trabalhar quando retornasse ao Brasil, afinal, o cabedal de que dispunha continuaria assegurando uma vida de luxo e ócio. As prerrogativas da classe proprietária de terras e escravos — um conjunto de privilégios de que os bacharelados brasileiros não prescindiriam — imputavam ao estudo e assimilação do liberalismo uma roupagem falsa. Assim Holanda (1976, p. 113), referindo-se ao processo histórico de formação da sociedade brasileira que vai da Colônia à República Velha, define essa contradição ideológica: “É frequente, entre os brasileiros que se presumem intelectuais, a facilidade com que se alimentam, ao mesmo tempo, de doutrinas dos mais variados matizes e com que sustentam, simultaneamente, as convicções mais díspares.” A seguinte fala do narrador das *Memórias* comprova o caráter paradoxal da formação bacharelesca: “No dia em que a Universidade me atestou, em pergaminho, uma ciência que eu estava longe de trazer arraigada no cérebro, confesso que me achei de algum modo logrado, ainda que orgulhoso.” (ASSIS, 1975b, p. 141).

Os capítulos LXXIII (“O *luncheon*”), LXXIV (“História de Dona Plácida”), LXXV (“Comigo”) e LXXVI (“O estrume”) exibem a relação entre a classe proprietária (representada por Virgília e Brás) e a clientela (representada pela agregada D. Plácida). No seguinte excerto, pode-se perceber o tipo de sociabilidade resultante dessa relação forçada, conhecida como a prática do favor:

Súbito deu-me a consciência um repelão, acusou-me de ter feito capitular a probidade de Dona Plácida, obrigando-a a um papel torpe, depois de uma longa vida de trabalho e privações. Medianeira não era melhor que concubina, e eu tinha-a baixado a esse ofício, à custa de obséquios e dinheiros. Foi o que me disse a consciência; fiquei uns dez minutos sem saber que lhe replicasse. (ASSIS, 1975b, p. 213-214).

A consciência de Brás coloca em oposição os valores liberal-burgueses relativos ao trabalho e, para usar a expressão de Weber (2003, p. 131), o poder da “dominação tradicional” legitimado pela posse do patrimônio e pela obediência dos escravos e clientes que se agregam à propriedade involuntariamente.

No capítulo CXXIII (“O verdadeiro Cotrim”), a plasticidade do liberalismo à brasileira é preeminente: Cotrim comercia escravos, lucra com o contrabando de africanos; assim sendo,

a sua adesão ao liberalismo econômico é uma anulação do liberalismo político, pois a liberdade do indivíduo não é por ele prezada. Brás justifica os atos iníquos de seu cunhado, alegando que ele assim agia porque sofria a ingerência incontornável do apanágio das “relações sociais” brasileiras:

Como era [Cotrim] muito seco de maneiras tinha inimigos, que chegavam a acusá-lo de bárbaro. O único facto alegado neste particular era o de mandar com frequência escravos ao calabouço, donde eles desciam a escorrer sangue; mas, além de que ele só mandava os perversos e os fujões, ocorre que, tendo longamente contrabandeado em escravos, habituara-se de certo modo ao trato um pouco mais duro que esse gênero de negócio requeria, e não se pode honestamente atribuir à índole original de um homem o que é *puro efeito de relações sociais*. (ASSIS, 1975b, p. 268, grifos nossos).

Como se pode perceber, há, no interior da estrutura romanesca do *Brás Cubas*, um movimento dialético engendrado pela contradição entre as ideias liberais do Iluminismo e o sistema colonial brasileiro, mas esse aspecto formal (para, Schwarz o modo de narrar é resultante da referida contradição) largamente explorado e elucidado em *Um mestre não é um passe-partout*, isto é, não é a chave-mestra capaz de abrir todas as fechaduras do livro, de descortinar todos os seus sentidos.

Na verdade, é predominante nas *Memórias póstumas* aquilo que José Guilherme Merquior (1977, p. 150) chamou de “prosa impressionista”, ou seja, a forma que busca “figurar a variedade dos estados mentais com a maior precisão possível”, uma espécie de “idioma literário colorido e nervoso, de sintaxe fragmentária e ritmos evocatórios, fazendo largo uso do imperfeito e da metáfora”. Essa forma romanesca desenvolvida por Machado não é exclusivamente localista, tem menos relação com a História do Brasil do que com a tendência finissecular ao romance impressionista. Alinham-se a Machado, segundo Merquior (1977, p. 151), Tchecov, Eça de Queirós, Hofmannsthal, Proust, Henry James, o jovem Thomas Mann, que se opuseram ao naturalismo: “Ao patológico somático, impessoal e ‘objetivo’ dos naturalistas, o impressionismo decadente substitui o mórbido cerebral e narcisístico, a atração erótica pela decomposição e pela morte.”

Muito mais do que denúncia social, o objetivo dos grandes escritores decadentistas do século XIX — e Machado surpreendentemente fez parte desse seletto grupo de acordo com Merquior — era empreender literariamente “grandiosas tentativas de discutir o sentido da existência; por causa disso é que eles se inscrevem no centro vivo da tradição moderna.” “A *significação profunda da obra de Machado de Assis (1839-1908) reside em ter introduzido nas letras brasileiras essa orientação problematizadora.*” (MERQUIOR, 1977, p. 154, grifos do

autor). Antes de Machado, a literatura brasileira não se dedicava à problematização da existência:

Bem antes de Machado, a nossa literatura já utilizava os modelos da tradição moderna, na lírica e na narrativa; mas o que caracterizava a nossa produção literária era a *atrofia* da visão problematizadora, a *quase inexistência*, nos nossos textos poéticos, *de qualquer impulso filosófico*. Nem mesmo os grandes românticos — para não falar nos naturalistas e parnasianos — constituíram exceção. Com isso, porém, a nossa literatura, por mais que assimilasse as formas ocidentais, permanecia alheia à inspiração necessária e fatal da arte contemporânea; permanecia uma literatura de consciência ingênua. *A grandeza de Machado foi ter posto os instrumentos de expressão forjados no primeiro Oitocentos — a língua literária elaborada por Alencar — a serviço do aprofundamento filosófico da nossa visão poética, em sintonia com a vocação mais íntima de toda a literatura do Ocidente*. Foi com Machado de Assis que a literatura brasileira entrou em diálogo com as vozes decisivas da literatura ocidental. (MERQUIOR, 1977, p. 154, primeiro grifo do autor, demais grifos nossos).

O estilo impressionista para Merquior — espírito *fin-de-siècle* da literatura mundial — tem forte presença na composição das *Memórias póstumas*; é um elemento que atua na construção da estrutura, um dado interno, portanto. Sobre a superfície textual paira o tom filosófico do romance, que é potencializado nos capítulos em que a prosa ilumina bruxuleantemente o mundo interior do narrador Brás Cubas, de modo a levá-lo a raciocinar sobre o sentido da existência.

No capítulo XXV (“Na Tijuca”), a personagem central designa como “volúpia do aborrecimento” “uma das sensações mais subtis desse mundo”: produto do tédio, ela manifesta-se quando se está solitário, quando se é esquecido pelas pessoas e se tem a impressão de que o tempo não passa. Trata-se de grande prazer que pode ser extraído de atividades despropositadas e movidas pelo sentimento de vazio interior, de lassidão, tais como caçar, ler, dormir, “atoar de idéia em idéia, de imaginação em imaginação, como uma borboleta vadia ou faminta.” (ASSIS, 1975b, p. 148).

No capítulo XXVII (“Virgília”), Brás parafraseia um dos pensamentos de Pascal: “Deixa lá dizer Pascal que o homem é um caniço pensante. Não; é uma errata pensante, isso sim. Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes.” (ASSIS, 1975b, p. 152). Como se vê, Machado dá nova fisionomia à passagem da filosofia pascalina, mas mantém o seu sentido original, profundamente melancólico, pessimista, atormentado pela absurdez da morte. Para Pascal (1973, p. 127-128), o homem é o ser mais débil da natureza, entretanto, para compensar

a sua fraqueza, ele tem a capacidade de pensar: “um vapor, uma gota de água, bastam para matá-lo. Mas, mesmo que o universo o esmagasse, o homem seria ainda mais nobre do que quem o mata, porque sabe que morre e a vantagem que o universo tem sobre ele.” Esse ceticismo pascalino — prenúncio da teoria das edições humanas — é o germe de quase todas as digressões de Brás, que se vê impotente ante a ausência de explicações sólidas para os mistérios ontológico-existenciais. A prosa de Machado e a de Pascal estão alinhadas: ambas buscam efeitos estilísticos para nuançar os pensamentos sobre a morte, que, não podendo ser explicada cartesianamente, engendra à exaustão, em personagens como Brás Cubas, ideias fixas, máximas, teoremas e axiomas ociosos, capengas, insatisfatórios.

Vários são os capítulos de disposição inteiramente universal que atestam o aspecto filosofante — ainda que burlesco — e também fantástico do romance. Enumeremos alguns exemplos: 1) no capítulo XXXI (“A borboleta preta”), Brás personifica uma borboleta negra, atribuindo-lhe pensamento e vontade; 2) no capítulo XXXVI (“A uma alma sensível”), exemplifica o epicurismo com uma reflexão sobre o prazer de descalçar botas apertadas; 3) no capítulo XXXVIII (“A quarta edição”), aplica a teoria das edições humanas anteriormente elaborada a seu reencontro com Marcela; 4) no capítulo XLII (“Que escapou a Aristóteles”), sustenta a ideia de que há uma força metafísica que faz com que as pessoas compartilhem involuntariamente o seu aborrecimento; 5) no capítulo XLIX (“A ponta do nariz”), desenvolve uma espécie de psicossociologia dos narizes, demonstrando que o ato de olhar para o próprio nariz, isto é, preocupar-se consigo mesmo, é o motivo por que as sociedades ainda não se extinguíram; 6) no capítulo LI (“É minha!”), descobre a lei da equivalência das janelas, segundo a qual se compensa uma ação moralmente vil com outra moralmente nobre; 7) no capítulo LIV (“A pêndula”), concebe, por assim dizer, a dialética do tempo: o desenrolar do tempo da vida é também o movimento de supressão do caminho em direção à morte; 8) no capítulo XCI (“Uma carta extraordinária”), Quincas Borba apresenta-lhe, numa missiva, o sistema filosófico do Humanitismo, o verdadeiro contraponto do relato de suas memórias, pois, enquanto elas reúnem uma sucessão de infortúnios e fracassos, o princípio da filosofia de seu amigo louco é a retificação geral do mundo, algo como uma fórmula mágica para livrar a humanidade da dor e do sofrimento; 9) no capítulo XCVIII (“Suprimido”), ignora as pretensões ridículas do Humanitismo e retoma o pessimismo de Pascal para certificar-se de que a natureza humana também pode ser má; 10) no capítulo CXIX (“Parêntesis”), apresenta algumas máximas galhofeiras e ambíguas (por um lado, têm aspecto jocoso e aparentemente frívolo, por outro, sintetizam certas tendências universais do comportamento humano).

Enfim, poderíamos mencionar, ainda, o fenômeno do ventriloquismo cerebral, a aplicação do princípio de Helvétius, a teoria do benefício, a filosofia dos epitáfios, entre outras, por assim dizer, experiências psicológicas a um só tempo escritas “com a pena da galhofa e a tinta da melancolia” (ASSIS, 1975b, p. 97).

Como se pode notar, a volubilidade do narrador apresenta-se também nessas inegáveis reflexões a-históricas, nessas experiências filosofantes.

Portanto, Schwarz opera um reducionismo sociológico em afirmações como esta: “Entendida com amplitude suficiente, a sondagem da experiência específica que coube aos brasileiros é também a fonte do valor de seus [de Machado] trabalhos.” (SCHWARZ, 1998a, p. 9). Para Schwarz, o valor da obra machadiana resulta do processo de formalização literária dos problemas especificamente brasileiros. Ao invés de reconhecer que Machado criou uma forma internacionalmente prestigiada porque adquirira ampla formação literária — o que inclui a incorporação crítica das principais linhas da literatura universal — e agudo senso estético, o crítico vê como qualidade superior exclusivamente a racionalização das questões histórico-sociológicas brasileiras.

Alfredo Bosi (2006) fez um balanço da fortuna crítica do *Brás Cubas* e dividiu-a em três vertentes: 1) formal, centrada na identificação dos autores e dos estilos estrangeiros que influíram na criação do narrador volúvel (Sêneca, Sterne, de Maistre, entre outros); 2) psicológica, voltada à exploração do humor melancólico; 3) sociológica, interessada no contexto do Brasil monárquico e na caracterização social da forma narrativa. Para Bosi (2006, p. 282), nenhuma das três perspectivas é, isoladamente, capaz de explicar de modo satisfatório o primeiro romance moderno da literatura brasileira: “Cada posição-limite, ao descartar o seu oposto complementar, emperra o discurso da compreensão e alimenta polêmicas equivocadas.”

O problema da crítica schwarziana, que “está inteiramente nortead[a] pela tese de que a composição das *Memórias* imita a estrutura da sociedade brasileira do século XIX marcada pela coexistência de escravidão e liberalismo”, é atribuir à interpretação sociológica “função totalizante e monocausal”, subordinando “à situação local tanto os traços formais quanto os existenciais”. Trata-se de “um princípio doutrinariamente reducionista” (BOSI, 2006, p. 304-308). Diz ainda Bosi (2006, p. 309): “A redução estrutural assumida, pela qual o andamento do texto romanesco imita o movimento ideológico de uma determinada classe, revela-se insuficiente para dar conta da variedade e ousadia da teia compositiva e estilística elaborada por Machado.”

Bosi (2006) faz uma espécie de história das principais leituras do *Brás Cubas* a fim de apontar reducionismos e determinismos, bem como qualidades e proezas interpretativas,

finalizando o ensaio “Brás Cubas em três versões” com a proposta de uma crítica que evite explicações unívocas e integre as contribuições dos estudiosos mais proeminentes dos três nichos por ele definidos (formal, psicológico, sociológico): “Uma combinação peculiar de vetores formais, existenciais e miméticos, sem que uma instância monocausal tudo regule e sobredetermine, parece responder melhor ao problema recorrente da invenção desta obra desafiadora.” (BOSI, 2006, p. 316).

Mais do que reduzir sociologicamente o narrador das *Memórias*, Schwarz acaba por conferir-lhe direcionamento ideológico fixo e definido, isto é, posição política bem demarcada e contra-hegemônica. Para o crítico, Machado, assim como Baudelaire, toma “o partido do opressor, mas para desmascará-lo”. Como afirma Bosi, segundo o ângulo de visão schwarziano, o discurso de Brás, a partir do qual todas as categorias da narrativa são engendradas, tem função política: “Atrás deste narrador faccioso, que à primeira vista é revoltante, mas para o qual já não há substituto senão de outra facção, abre-se a cena moderna da *luta social* generalizada, a que não escapam os procedimentos narrativos.” (SCHWARZ, 1987c, p. 44, grifos nossos).

Não podemos desconsiderar a consciência histórica da obra machadiana — atitude crítica equivocada que vigorou durante muito tempo —, mas as *Memórias* não reúnem aspectos políticos suficientes para que se afirme que Machado as elaborou com o objetivo de instigar a “luta social” contra a classe dominante. Otto Maria Carpeaux (1999b, p. 892) tem razão ao dizer: “O interesse pela vida pública e seus problemas não é sinônimo de partidarismo.” Talvez seja mais prudente duvidar-se da coerência ideológica implicada na construção discursiva do narrador Brás Cubas, bem como interrogar-se sobre as possíveis intenções de seu criador. Se Machado houvesse produzido literatura partidária — mesmo com todo o refinamento estético de que dispunha —, provavelmente não teria obtido o êxito que conheceu em vida: é justamente a ambiguidade de sua obra-prima que a torna complexa e a enriquece, sendo capaz — mesmo depois de mais de um século — de provocar polêmica. Nas palavras de Carpeaux (1999b, p. 892, grifos nossos),

“Defender causas”, permanente e ainda por cima ardorosamente, é profissão do advogado, dever do polemista e direito da juventude e de quem nunca passou a amadurecer. *Machado de Assis não defendeu causas*; pelo menos deixou de fazê-lo depois de ter amadurecido como escritor. Desde então, limitou-se a focalizar os reflexos da política no comportamento humano.

O seguinte apontamento de José Guilherme Merquior (1990, p. 336, grifos nossos) vai de encontro ao argumento schwarziano segundo o qual Machado criou Brás Cubas para desmascarar a figura de um opressor representante da classe dirigente brasileira: “*Os oprimidos*

não são melhores do que os opressores: assim que o libertam, o escravo Prudêncio, que o menino Brás maltratava, chicoteia sem piedade o seu próprio servo; os criados de Virgília se desforram espionando-lhe o adultério.” Sob o ângulo pessimista e incrédulo de Machado, tantos os grupos que dominam como os dominados agem ignobilmente.

Para evitar-se o reducionismo das análises formalista, existencial e histórico-sociológica, é necessária a elaboração de um juízo estético do *Brás Cubas* que leve em consideração a ponderação de Bosi (2006): somente uma crítica integrativa que promova a confluência das diversas camadas de sentido imbricadas na obra forneceria uma explicação fidedigna e completa. Os instrumentos do marxismo, no âmbito da teoria e da crítica literárias, viabilizam o descortínio dos nexos entre o fenômeno individual da criação e as condições materiais da sociedade, todavia, enredam-se em dificuldades quando são empregados na interpretação global de determinada obra.

Se, por um lado, a crítica de Schwarz, ao valorizar os aspectos formais, liberta-se do marxismo determinista que incorre no comparatismo mecânico de conteúdo e conjuntura social, por outro lado, alimenta o determinismo ao apontar o comportamento da elite oitocentista como causa absoluta das *Memórias*.

Pode-se encontrar uma saída para os impasses do método marxista no método estilístico-sociológico utilizado frequentemente por filólogos formados nas escolas de Hegel e Croce e interessados, como Carpeaux (2008, p. 40), em explicar a literatura “como expressão estilística do Espírito objetivo, autônomo, e ao mesmo tempo como reflexo das situações sociais.” Tais situações não são as forças absolutamente estruturantes do objeto estético, mas as condições históricas que propiciam a gestação de tendências estilísticas. A verdadeira explicação histórica do *Brás Cubas* é aquela que — mais do que procurar, seja na forma, seja no conteúdo, dados objetivos da sociabilidade de uma nação — empenha-se em demonstrar como a criação de um estilo literário transforma positivamente, não a História nacional, mas a história da literatura. A contribuição de Machado de Assis à emancipação intelectual da sociedade brasileira deve-se, sobretudo, ao forjamento de meios expressivos autênticos em face do cânone literário local e universal e não somente à sua capacidade de análise sociológica.

7. CAPITU ESTADISTA OU CRÍTICA DA IDEOLOGIA

[...] obras de arte [...] têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde. (ADORNO, 2003, p. 68).

A narrativa de *Dom Casmurro*, publicada em 1899 por Machado de Assis, é um dos pontos mais altos da ficção brasileira e o ensaio de Roberto Schwarz, “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*”, publicado em 1997, quase um século depois do surgimento do romance, encontra-se também em lugar de destaque na fortuna crítica machadiana. A força da leitura schwarziana provém de sua originalidade e de sua insistência em extrair de uma obra aberta e ambígua — um terreno de areia movediça desfavorável à fixação de pilares sólidos — um objetivismo sociológico que invalidaria a pluralidade de sentidos do discurso em primeira pessoa de Bento Santiago. Certamente, não há, na identificação de uma camada de sentido profundo da obra, a que todas as outras estariam subordinadas, um problema de crítica literária. Nesse ramo do pensamento, ou se busca uma verdade relativa segundo uma convicção ideológica sustentável, ou se adere à indulgência fácil, à abdicação da argumentação, prescindindo-se, assim, de um ponto de vista propriamente crítico. Evidentemente, uma interpretação mais aberta, que lança mão de recursos de disciplinas afins, aceitando — numa atitude democrática, diríamos — a irredutibilidade de perspectivas conflituosas, está menos sujeita a contradições. Se assim se procede, aproxima-se da própria letra da literatura, que, nos seus melhores exemplos, renuncia a uma visão única em prol da variedade de valores, das possibilidades de representação plural da realidade. A interpretação mais fechada, como é a de Schwarz, corre o risco de que a metacrítica denuncie a sua irredutibilidade. Sabe-se que os romances da segunda fase de Machado são acentuadamente críticos; todavia, como vimos no caso de *Memórias póstumas*, ele não é um autor cuja força da expressão está direcionada primordialmente à crítica ideológica da classe dirigente brasileira.

Para Schwarz (1997, p. 9, grifos nossos), *Dom Casmurro* “tem algo de armadilha, com *lição crítica incisiva* — isso se a cilada for percebida como tal.” Essa armadilha é o discurso do narrador, que emprega os artifícios semânticos e estilísticos mais sofisticados para convencer o leitor de que Capitu o traiu. A história romântica do amor puro e ingênuo entre Bentinho e Capitolina — que nasce na infância, desabrocha na adolescência e culmina no casamento — converte-se na história da autodestruição — motivada pelo ciúme à Otelo — da personagem central.

Em geral, até a publicação, em 1960, do livro *The Brazilian Othello of Machado de Assis*, de Helen Caldwell, a crítica compactuava com o ponto de vista do narrador, isto é, apresentava o romance como a história da traição de Capitu, personagem cuja caracterização foi construída adrede para que se tornasse mais dramático o contraste entre o seu espírito engenhoso e o sentimentalismo ingênuo do moço Bentinho. No entanto, como mostra Caldwell (1960), o percurso da rememoração é unilateral; ele provém da dicção da personagem central, que apresenta os fatos a seu modo, conforme a sua conveniência e autoridade de narrador. Portanto, cremos, é necessário um pouco de discernimento para perceber que nada é fortuito no romance. Para José Dias, o agregado, Capitu tem os “olhos que o diabo lhe deu”, que são “de cigana oblíqua e dissimulada” (ASSIS, 1977, p. 102); para Bentinho, são “olhos de ressaca” que “trazem não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca.” (ASSIS, 1977, p. 114).

As perspectivas opostas podem ser lidas em duas chaves: ou se suspende — na maioria das vezes, involuntariamente — a incredulidade e a criticidade, deixando-se levar pela força da focalização do narrador-protagonista, ou se coloca em questão a autenticidade da narração memorialista, passando-se a vê-la como um conjunto de técnicas persuasivas, de indícios, de sugestões nada ingênuas. Caldwell seguiu esse último caminho, rompendo com a tradição crítica brasileira ao colocar no banco dos réus não mais Capitu, mas Bento Santiago. A propósito da posição de Caldwell, diz Schwarz (1997, p. 10):

Em lugar da evocação, do memorialismo emocionado e sincero que pareceria merecer todo o crédito do mundo, surgem o libelo disfarçado contra Capitu e a tortuosa autojustificação de Dom Casmurro, que, possuído pelo ciúme, exilara a família.

Schwarz reconhece o avanço que significou a crítica de Caldwell, professora norte-americana que interpretou questões decisivas do romance, isto é, que alterou o ponto de vista convencional acerca da principal categoria da narrativa, o narrador. Ao contestar-lhe a autoridade, ela amplia o horizonte de sentido da obra, de modo que as possibilidades de fruição da leitura a tornem ambígua e, por isso mesmo, aberta. A nosso ver, uma questão é, pois, central: por que Bento Santiago nos tenta convencer de que a sua impressão da realidade é verdadeira? Como toda a desconfiança em relação ao comportamento de Capitu é impressionista, isto é, dá-se nos meandros da consciência no narrador, havemos de notar que há, na história, apenas uma aparência de objetividade advinda do discurso monológico, que é todo ele subjetivo, aspecto propiciado pela focalização do protagonista-narrador. Assim, a soberania da dúvida e a

consequente impossibilidade de se alcançar um sentido objetivo colocam o livro entre os mais belos da literatura impressionista finissecular. A sua beleza decorre de um problema estético, isto é, o inacabamento do significado, o gosto filosófico da incerteza e a dubiedade da perspectiva psicológica, aspectos estilisticamente formalizados.

Porém, a Schwarz não interessa o Machado de Assis esteta, somente o sociólogo que quer mostrar aquilo que a ideologia tem a função de encobrir. É por essa razão que o estudo de John Gledson (1984) lhe aparece como uma estrada a ser palmilhada:

Atrás da agitação sentimental de primeiro plano, Gledson identifica a presença de interesses propriamente sociais, ligados à organização e à crise da ordem paternalista. Em lugar do novo Otelo, que por ciúme destrói e difama a amada, surge um moço rico, de família decadente, filho de mamãe, para o qual a energia e a liberdade de opinião de uma mocinha mais moderna, além de filha de um vizinho pobre, provam ser intoleráveis. Neste sentido, os ciúmes condensam uma problemática social ampla, historicamente específica, e funcionam como convulsões da sociedade patriarcal em crise. (SCHWARZ, 1997, p. 11).

Com a crítica de Gledson, uma nova perspectiva de análise abre-se a Schwarz. Ambos vinculam o discurso do narrador a uma situação histórico-social específica e notam que a aderência imediata à autoridade de Bento Santiago revelaria uma tendência social, isto é, mostraria a naturalidade com que os brasileiros concordam com a figura masculina do proprietário de terras e escravos. A contestação dos argumentos apresentados contra Capitu — desencadeada por uma estudiosa estrangeira não impregnada pelos valores de nossa formação cultural — seria, para os dois críticos em questão, suscitada pelo substrato propriamente crítico do romance, em que residiria o sentido objetivo do texto. Estaríamos, portanto, autorizados a ver, em lugar do comportamento de uma personagem que manifestaria indícios de ter traído o marido, a insubmissão de uma mulher pobre aos caprichos de um elitista oligárquico, ainda que a ordem social do Rio de Janeiro monárquico a tenha fatalmente impelido ao sistema de cooptação. Todo o raciocínio psicológico da personagem central de *Dom Casmurro* apontado por Caldwell acerca do ciúme seria apenas um disfarce não percebido como tal por leitores mais ingênuos. Os leitores em busca da crítica social, no entanto, como Gledson e Schwarz, insistem na ideia de artificialidade da superfície narrativa; acreditam que o romance se estrutura sobre truques e charadas, armadilhas que impediriam o leitor menos atento de transcender o mundo fechado do problema amoroso. Haveria um universo mais complexo, historicamente explicável, construído adrede por Machado, que se teria posicionado *criticamente* frente a uma suposta mudança social: o enfraquecimento do patriarcalismo.

Assim, o sentido da obra machadiana não estaria vinculado à tradição literária ocidental da representação do ciúme, mas a uma possível crítica da ideologia, movimento intelectual que se intensifica após a conversão marxista de Lukács. Machado, “o mestre na periferia do capitalismo”, teria, pois, uma inclinação progressista bastante camuflada pelo seu estilo universalizante, mas perceptível e fundamental para a compreensão de *Dom Casmurro*, conforme a argumentação de Schwarz nos leva a notar. Tendo em vista que o *logos* da ideologia tem como objetivo escamotear os interesses da classe dirigente, para que seus privilégios continuem garantidos, o discurso ilustrado de Bento seria o protótipo do funcionamento do dispositivo ideológico. Não se trataria mais de uma reprodução inconsciente de padrões mentais classistas em vigor, como poderíamos encontrar nos inícios do romance brasileiro, mas de um artifício literário conscientemente crítico, direcionado à desmistificação, a uma espécie de luta política contra a sociedade patriarcal por meio da criação artística.

Evidentemente, por mais que esse tipo de crítica saliente a inexorabilidade da análise interna, em oposição a qualquer tentativa de apreensão da intenção do autor, não podemos deixar de vincular o progressismo a uma suposta tendência política de Machado. De fato, conforme relata Raimundo Magalhães Jr. (1971, p. 66 ss), Machado teve inclinação liberal quando jovem. Todavia, quando os arautos do Partido Liberal aderiram ao republicanismo, ele começou a perder o encanto pela política imediata, abandonando a conduta partidarista para focalizar a política em seu sentido amplo, isto é, como organização da vida coletiva. Certamente, ao ver unicamente uma ortodoxia ideológica progressista no romance machadiano de que estamos tratando, Schwarz diminui a amplitude de significado do livro, cuja finalidade não pode ser uma *praxis* que desconsidera os fundamentos desinteressados do belo.

Apesar de sua disposição para sublinhar a dimensão teleológica do texto machadiano, Schwarz, formado na escola de Lukács e Adorno, não incorre no anacronismo sociológico da teoria literária. A sua doutrina é afinada com a maré formalista, o que rende à sua interpretação uma sofisticação não encontrada na maior parte da crítica marxista. Assim, ele identifica no aspecto formal determinante de *Dom Casmurro* — a dubiedade do discurso narrativo — o outro lado do espelho, isto é, a fisionomia reacionária das elites brasileiras:

[...] depois de encantar várias gerações, o lirismo de Casmurro começa a mostrar aspectos dúbios, para não dizer odiosos — com grande vantagem para a qualidade do romance. Nascida da antipatia a prerrogativas de marido, de proprietário ou de detentor da palavra, essa viravolta na leitura torna eloquentes as passagens opacas do livro, que a outra interpretação forçosamente passava por alto. Examinados com o recuo devido, os compassos débeis mudam de figura para se mostrarem cruciais, como pistas

ou também como sintomas: raciocínios truncados, precisões que se diriam supérfluas, interpretações descabidas, fórmulas anódinas em excesso, procedimentos artísticos arbitrários, tudo adquire relevo novo, *dando um depoimento inesperado sobre o narrador*. No mesmo sentido, a singeleza amaneirada do tom, favorita das antologias de colégio, passa a funcionar como um ápice de duplicidade. (SCHWARZ, 1997, p. 11-12, grifos do autor).

Desse modo, os recursos líricos que conferem autoridade e respeitabilidade à figura do narrador camuflariam a sua arbitrariedade, revelando o lado disparatado de suas técnicas de persuasão. E, assegura o crítico, a dificuldade do leitor de perceber a dubiedade da voz narrativa decorreria de um problema de formação (ou malformação) cultural: a natural complementaridade entre o autoritarismo das classes dirigentes e o servilismo das classes subalternas. A centralização do poder nas mãos do homem proprietário de terras — cuja personalidade é, em geral, exaltada —, complementada pela disposição das mulheres, dos escravos e dos clientes à obediência, teria sido formalizada, transformada em linguagem literária, com o propósito de denunciar a sua perversidade. O lado avesso do discurso não seria, no entanto, explicitamente mostrado, justamente porque ele seria uma redução da ideologia, como a argumentação de Schwarz nos leva a perceber. Caberia ao crítico da teoria crítica num país periférico, austríaco de nascimento e politizado à esquerda, o descortínio dessa ideologia, que Machado teria indiretamente querido denunciar.

É como se o escritor fluminense houvesse adotado o ponto de vista dos de cima, modelando-o segundo os protótipos de elegância masculina da sociedade brasileira, para evidenciar o que nele há de essencial, de particularmente nacional: a dominação do patriarcado. Daí a aderência fácil, por parte do leitor, ao que é tido como natural, porém iníquo se observado a distância. Ante isso, formulamos as seguintes perguntas. Por que Machado estaria interessado em fazer denúncia social travestida de literatura? O que poderia nos levar objetivamente a crer que Machado considera sociologicamente perversa a personagem central do seu romance? Ou, por outra: por que Bento Santigado seria forçosamente um anti-herói? Alguns poderiam objetar que Schwarz (1997, p. 13, grifos do autor) descarta de sua crítica — numa atitude moderna, diríamos — o ato volitivo do autor, mas não é isso o que notamos no excerto a seguir:

Ao adotar um narrador unilateral, fazendo dele o eixo da forma literária, Machado se inscrevia entre os romancistas inovadores, além de ficar em linha com os espíritos adiantados da Europa, que sabiam que toda *representação* comporta um elemento de *vontade* ou *interesse*, o dado oculto a examinar, *o indício da crise da civilização burguesa*. Também na esfera local, das atitudes e ideias sociais brasileiras, as consequências da nova técnica eram audaciosas. O nosso cidadão acima de qualquer suspeita — o bacharel com bela cultura, o filho amantíssimo, o marido cioso, o proprietário abastado, avesso aos

negócios, o arrimo da parentela, o moço com educação católica, o passadista refinado, o cavalheiro *belle époque* — ficava ele próprio sob suspeição, credor de toda a desconfiança disponível.

Schwarz leva-nos a pensar que o objetivo de Machado, ao criar *Dom Casmurro*, teria sido fornecer uma análise de conjuntura baseada no elemento visionário da derrocada da civilização burguesa. Todavia, qual era o “indício de crise” que se vislumbrava no horizonte finissecular? E por que as crises teriam importância se os momentos de estabilidade do capitalismo foram mais duráveis? Poderíamos admitir a resposta de que é pela investigação das rupturas que se compreende a natureza nociva da economia política, mas a *Pax Britannica* e as conquistas liberal-democráticas da Terceira República francesa, por exemplo, relativizam as disrupções. Se havia um disparate político-econômico a ser estilizado, certamente ele não seria o enfraquecimento dos valores liberal-burgueses na Europa e a aberração da aclimação desses valores no Brasil pós-Independência que ainda mantinha a estrutura colonial, porém a contradição entre o ideário ilustrado anglo-francês (mesmo que impraticável em muitos aspectos) e a manutenção de práticas afins ao *Ancien Régime* depois de nos termos tornado ex-colônia.

Diz Schwarz (1997, p. 13): “[...] os excelentes recursos intelectuais vinculados a Bento Santiago não representam uma contribuição a mais para a civilização do país, e sim, ousadamente, a cobertura cultural da opressão de classe.” Os pressupostos liberais da “civilização burguesa” de que fala Schwarz, a nosso ver, são justamente contrários às formas de dominação pessoal direta que caracterizaram o processo de nossa formação histórica nos quadros do sistema colonial, posto que promulgavam, sobretudo, a liberdade do indivíduo. Assim sendo, a “opressão de classe” deveria ser compreendida segundo os fundamentos político-econômicos de uma sociedade estamental de herança ibérica, verticalizada, produto da colonização. Fato é que as ideias liberal-burguesas conviveram com o trabalho compulsório e com relações sociais de tipo feudal, mesmo no mundo europeu e nos Estados Unidos, mas as contradições não desqualificam o programa liberal; elas fazem parte da própria lógica da evolução do Espírito.

O ponto nevrálgico da argumentação schwarziana é, precisamente, a redução da ambiguidade narrativa à crítica da ideologia, isto é, à crítica dos recursos intelectuais de que a classe dirigente se vale para garantir a sua autoridade e o seu poder econômico. Schwarz (1997, p. 18) vincula a dubiedade a uma situação histórica específica, passando ao largo do problema central do livro que, como podemos encontrar abundantemente na fortuna crítica, é o

relativismo moral, a incognoscibilidade, ou seja, a impossibilidade de se saber se Capitu traiu ou não Bentinho:

[...] a virada interpretativa [dele, Schwarz] excede em alcance o fascínio algo tacanho do traiu-não-traiu e também o âmbito familiar a que o conflito parece confinado. Para apreciá-la é preciso trazer à frente a componente social das personagens, quando então se notará uma ordem e um destino históricos em movimento. Os atores formam um sistema social rigoroso, dotado de necessidade interna, distante das razões sentimentais e de pitoresco, ou seja, românticas, que levaram o Casmurro a lembrá-las com notável precisão.

Vale lembrar que, dificilmente, encontraremos um romance canônico cujo aspecto universalizante não sobrepuje a dimensão histórico-situacional, embora podendo dela servir-se para atingir tal condição. Machado, certamente, esteve consciente de que os moralistas e romancistas do século XVIII tinham uma propensão filosofante exatamente para, a partir da experiência subjetiva, atingir-se o gosto universal. Ele adotou como modelos Swift, Sterne, de Maistre, entre outros que falaram ao homem eterno. O ideal estético machadiano não poderia ter sido a *Ideologiekritik*, pois, para isso, haveria meios mais adequados, como o discurso científico ou ensaístico. A política imediata é da ordem do acontecimento, menos digna de relato do que a política em seu sentido originário e amplo, isto é, o comportamento do homem em sociedade. Evidentemente, quando o romancista descreve o panorama de uma época, ele o faz para situar as suas personagens no tempo e no espaço. Muitas vezes, ele dedica a sua obra à descrição de uma geração, de uma guerra, do espírito do tempo que acaba camuflando as perturbações psicológicas do sujeito. Todavia, é o destino do homem, frequentemente, que está em jogo; a sua utopia, a sua vontade de mudança ou a sua desilusão.

Tanto em *Um mestre na periferia do capitalismo* quanto em “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*”, Schwarz não aceita o lado incognoscível dos grandes romances machadianos. Tudo, para ele, é sociologicamente explicável. Machado teria arquitetado minuciosamente sua crítica à classe dominante, de modo que todos os recursos poéticos e estilísticos extremamente sofisticados de que se vale não passariam de artifícios para atingir-se o seu ideal político, um depoimento que contaria a favor da esquerda. Como acertadamente diz Gérard Lebrun (1980, p. 146): “No microscópio de Schwarz, boa parte da produção cultural brasileira aparece como um suspeito emaranhado ideológico.” Afirma, ainda, o filósofo: “[...] o que admiro em Schwarz crítico ideológico é a facilidade com que confunde critérios estéticos e critérios políticos. Adorno e Lukács parecem havê-lo feito esquecer Kant — e o Belo, aqui, só agrada em função do conceito.” (LEBRUN, 1980, p. 147).

O julgamento do gosto não é somente um julgamento do ponto de vista do conhecimento, pois o elemento subjetivo do objeto desperta no sujeito a contemplação, a intuição, a reflexão, a satisfação ou a insatisfação, enfim, um conjunto de sensações que atestam o aspecto desinteressado do fazer artístico. É claro que, sobretudo após a emergência das correntes críticas do século XX, não podemos descartar o valor objetivo da obra de arte, que diz respeito ao seu conceito e à sua finalidade. Todavia, como os grandes romances da literatura universal, *Dom Casmurro* não pode ser reduzido a um livro interessado. A incerteza experimentada diante da tentativa do autor de, por meio do discurso do narrador, discutir o que é a realidade, investigar se a percepção do real é verdadeira ou uma deformação cognitiva, confere ao romance um aprofundamento filosófico praticamente inexistente antes de Machado. Trata-se do ciúme de quem ama, da fraqueza do homem diante daquilo que a sua racionalidade não pode captar *a priori*, da impossibilidade de domínio integral da objetividade dos fatos, da constatação de que a nossa mente transfigura a sucessão dos quadros externos. Em suma, poderíamos falar, em linguagem pascalina, de um transbordamento irreversível do *esprit de finesse* sobre o *esprit de géométrie*, que teria levado a personagem central à autodestruição.

Entretanto, para Schwarz (1997, p. 18), a construção dessa personagem serviria ao desígnio patriótico da denúncia social. O paternalismo seria o estatuto patológico a ser superado, ainda que, a princípio, no centro da constelação familiar estivesse uma mulher:

Examinada nas suas relações, a população de *Dom Casmurro* compõe uma *parentela*, uma dessas grandes moléculas sociais características do Brasil tradicional. No centro está um proprietário mais considerável — inicialmente dona Glória —, cercado de parentes, dependentes, aderentes e escravos, todos mais ou menos atados à vontade e aos obséquios daquele. A dominação toma a forma de autoridade paternal, e a subordinação, de respeito filial, ambas tingidas de devoção religiosa, já que o bom exemplo vem da relação com Deus Padre.

Para Schwarz, Machado não estaria simplesmente desvelando a patologia de uma nação periférica como o Brasil; ele estaria, no fundo, diagnosticando a raiz sociológica dessa patologia ao — por uma espécie de crítica da economia política em moldura cultural — expor a natureza nociva da sociedade de classes, da divisão internacional do trabalho, do antinaturalismo da mercadoria, quando ajustados a um complexo colonial — o caso brasileiro — ou a uma nação que ainda preserva resquícios feudais. Em suma: o liberalismo seria um formalismo — e, portanto, ideologia — na Europa, ao passo que, nas nações atrasadas, seria uma ideologia de segundo grau com alto poder de reflexo das antinomias burguesas. Assim, no Rio de Janeiro do Segundo Reinado, o valor da liberdade não passaria de artificialismo, posto que, na vida prática,

ele era uma prerrogativa de classe. Esse valor artificial aparecia, certamente, no universo das relações dentro da grande propriedade, sobretudo no discurso daqueles que dele careciam, como é o caso do agregado José Dias: “José Dias é o *agregado* da família Santiago. O termo designa uma figura que, não tendo nada de seu, vive *de favor* no espaço de uma família de posses, onde presta toda sorte de serviços.” (SCHWARZ, 1997, p. 19, grifos do autor). Na narração em primeira pessoa, encontraríamos as evidências de que as aparentes neutralidade e universalidade discursivas, modeladas segundo o tom da polidez e certo lirismo romântico, servem à escamoteação do jugo paternalista, da sujeição de uma personagem como José Dias aos caprichos dos proprietários.

Contudo, Capitu traiu ou não traiu Bentinho? Essa questão seria acessória, até mesmo irrelevante, porque ela não coloca um problema científico. Deveríamos, pois, focalizar a perspicácia sociológica subjacente ao agregado, relegando a segundo plano o protagonista da história: “A personagem [José Dias], e em especial a convivência *espúria* da relação de favor com aspirações de independência e cidadania, são estudadas por Machado com *precisão propriamente científica*.” (SCHWARZ, 1997, p. 19, primeiro grifo do autor, últimos grifos nossos). Diz, ainda, Schwarz (1997, p. 19-20, grifos do autor):

A lógica interna do tipo social é construída com rigor, em complementaridade também rigorosa com a lógica dos demais tipos e das clivagens sociais dominantes, *o que firma uma arquitetura de conteúdos*. São aspectos centrais da arte literária machadiana, que vale a pena frisar, já que a crítica não lhes prestou muita atenção.

Schwarz vê, no discurso de *Dom Casmurro*, o produto científico de um escritor engajado, de modo que a substância mesma da narrativa, a contemplação da dúvida, perca a sua condição particularista, relativizada, e passe a ocupar o lugar da análise sociológica geral, em que todas as instâncias são objetivamente esclarecidas. Devido à subordinação das categorias do texto narrativo a uma intenção de estudo científico, a perplexidade que experimentamos ao acompanhar a descrição dos movimentos da consciência do narrador seria apenas uma camuflagem da “lógica” e da “precisão científica”. É por essa razão que a teoria crítica de Schwarz apresenta problemas congêneres à de Sartre (1948, p. 28), para quem “*l'écrivain 'engagé' sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer. Il a abandonné le rêve impossible de faire une peinture*

impartiale de la Société et de la condition humaine.”⁵¹ O escritor de que fala Sartre é aquele que escreve prosa, tipologia textual que seria essencialmente engajada, contrariamente à poesia, que não teria uma significação, mas uma substância, ente metafísico localizado “*de l’autre côté de la condition humaine ; du côté de Dieu.*”⁵² (SARTRE, 1948, p. 24).

Todavia, essa diferenciação não é tão categórica como parece. Tanto a produção realista de Flaubert quanto a da fase madura de Machado, por exemplo, estão carregadas do estilo contemplativo, cuja reflexão moral e filosofante transcende o engajamento e a ação. A prosa romanesca machadiana guarda afinidade com a tendência da poesia à eternização do transitório, de modo que o eu que diz não é mais o eu do escritor consciente dos problemas sociais de seu país, não é mais o escritor engajado; é o eu universal, a voz do homem eterno, eco do Espírito que não se manifesta senão pela contradição e pela dúvida. Noutros termos: a prosa também pode almejar ocupar o lugar da transcendência, do Absoluto. Há, portanto, um cientificismo na crítica do último Schwarz, que é mais ortodoxo do que o jovem Schwarz, pois quer convencer-nos de que o eixo da narrativa é o problema do jogo das classes, quando, na verdade, sabemos que os momentos mais tensos da história, como o que lemos a seguir, não se deixam enformar por nenhuma das categorias críticas do marxismo:

Se eu não olhasse para Ezequiel, é provável que não estivesse aqui escrevendo este livro, porque o meu primeiro ímpeto foi correr ao café e bebê-lo. Cheguei a pegar na xícara, mas o pequeno beijava-me a mão, como de costume, e a vista dele, como o gesto, deu-me outro impulso que me custa dizer aqui; mas vá lá, diga-se tudo. Chamem-me embora assassino; não serei eu que os desdiga ou contradiga; o meu segundo impulso foi criminoso. Inclinei-me e perguntei a Ezequiel se já tomara café.

— Já, papai; vou à missa com mamãe.

— Toma outra xícara, meia xícara só.

— E papai?

— Eu mando vir mais; anda, bebe!

Ezequiel abriu a boca, cheguei-lhe a xícara, tão trêmulo que quase a entornei, mas disposto a fazê-la cair pela guela abaixo, caso o sabor lhe repugnasse, ou a temperatura, porque o café estava frio... Mas não sei que senti que me fez recuar. Pus a xícara em cima da mesa, e dei por mim a beijar doudamente a cabeça do menino.

— Papai, papai! exclamava Ezequiel.

— Não, eu não sou teu pai. (ASSIS, 1977, p. 247).

⁵¹ “O escritor ‘engajado’ sabe que a palavra é ação: ele sabe que desvelar é mudar e que não se pode desvelar senão projetando mudar. Ele abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da Sociedade e da condição humana.” (Tradução nossa).

⁵² “[...] do outro lado da condição humana; do lado de Deus.” (Tradução nossa).

Que relação haveria entre a crise do paternalismo e a hesitação de Bento? Ele comportar-se-ia dessa maneira justamente porque a conduta de Capitu seria avessa à ordem social estabelecida e, portanto, moralmente duvidosa? Não podemos afirmar peremptoriamente que o estado de irresolução do narrador, que vacila entre envenenar-se ou envenenar o seu próprio filho, seja motivado pela suposta inadequação de Capitu à norma paternalista, personagem que apresentaria “o nexos entre liberdade de espírito e objetividade, esta última um verdadeiro esforço metodizado de pensamento” (SCHWARZ, 1997, p. 24), características contraideológicas. Há uma camada de sentido mais profunda que aponta a inobjetividade do conhecimento do outro, de Capitu, aquela “que será sempre diferente de todas as mulheres, única, *enigma indecifrado*.” (BOSI, 2007, p. 35, grifos nossos).

O romance em pauta descende da tradição literária ocidental firmada na oscilação entre o desvelamento e o encobrimento da verdade; o tom filosófico da incapacidade de decisão situa-o na linha de Shakespeare. A combinação da incerteza subjetiva como única forma de conhecimento das relações humanas e a caracterização da conversibilidade entre o amor e o ódio — o problema do ciúme — conferem ao livro um aprofundamento psicológico cuja universalidade não pode ser desprezada. A apreciação universal estaria comprometida se todos os leitores precisassem de instrumentos marxistas para ler o texto machadiano. Todavia, tanto os leitores médios quanto os mais literariamente instrumentalizados, sobretudo a partir de uma segunda leitura de *Dom Casmurro*, logo são engolfados pelo estado de irresolução, de sorte que todo o jogo do claro e do escuro, do *to be or not to be*, do traiu ou não traiu, é perceptível como modo de composição, *como estrutura aporética*. No fim da história, quando o personagem-narrador reencontra Ezequiel, já completamente convencido de que este é filho de Escobar, a sua obstinação já não convence; ela é mórbida e contribui para a cristalização do desfecho em estilo *opera aperta*: “Às vezes, fechava os olhos para não ver gestos nem nada, mas o diabrete falava e ria, e o defuncto falava e ria por ele.” (ASSIS, 1977, p. 256).

Contudo, na leitura schwarziana, Capitu seria objeto de desconfiança porque sustém o ânimo combativo do atraso e a clareza de sua posição de classe, atributos incoadunáveis com uma mulher que não descende de uma família de proprietários e, portanto, moralmente reprocháveis. A beleza da construção da personagem adviria de sua cientificidade e de sua perspicácia política: “O encanto da personagem se deve à naturalidade com que se move no ambiente que superou, cujos meandros e mecanismos a menina conhece com *discernimento de estadista*.” (SCHWARZ, 1997, p. 25, grifos nossos). Capitu estadista, objeto do estudo lógico-científico de Machado, apareceria ao narrador como traidora porque é o único elemento contraideológico da narrativa:

As maneiras “hábeis” e “sinuosas” de Capitu representam a política de decoro, ou, segundo o ponto de vista, a hipocrisia requerida por esse arranjo. Por outro lado é característica do Casmurro e de sua *ideologia de classe* apresentar como deficiência moral, como falta de fraqueza, a política de olhos baixos imposta pela sua própria autoridade, sem prejuízo de considerar “atrevidimento” a conduta contrária. Como parte de sua confusão, ou de sua complexidade, note-se ainda como um *tipo de conduta com fundamento na estrutura mesma da sociedade brasileira* *lhe parece ora como falta de caráter de sua mulher*, ora como elemento de interesse erótico, ora como característica geral e desabonadora da psicologia feminina. Seja como for, estará claro o fundo comum entre as manobras de Capitu, o riso sem vontade de José Dias, os pânicos de Bentinho diante da mãe e o susto de prima Justina quando lhe pedem a opinião. O significado dessas variações sobre uma situação de dependência básica fica incompleto, contudo, enquanto não passamos ao outro polo, que as determina, *o polo da autoridade dos proprietários*. (SCHWARZ, 1997, p. 27, grifos nossos).

Esse trecho remete-nos ao dito de Lebrun (1980, p. 147): “Nos seus divertidos ‘Princípios para crítica literária’ [...], Schwarz repete-nos sardonicamente: ‘Não esqueça: o marxismo é um reducionismo...’ Esta insistência era inútil: seria impossível esquecê-lo lendo você, Schwarz.” A especificidade do comportamento de Capitu, impermeável a certo conservantismo de tipo oligárquico-rentista, seria ela mesma o dispositivo da *Ideologiekritik*, uma forma de, pelo mecanismo do contraste, desnudar o autoritarismo paternalista que emperra o progresso do país. No entanto, essa asserção é refratária aos aspectos propriamente estruturais do romance; ela é uma tentativa de redução sociológica do fundamento de sentido da obra machadiana, precisamente a da segunda fase. A ficção de Machado é, de longe, a mais internacionalizante da prosa brasileira do século XIX; ela ombreia com os moralistas franceses e os humoristas ingleses do século XVIII, conferindo à nossa literatura um estatuto internacional bastante raro. Ao detectar sempre uma estrutura sócio-histórica especificamente brasileira e formalizada criticamente à esquerda, Schwarz reduz a produção literária do nosso maior escritor, em primeiro lugar, a um provincianismo e, em segundo lugar, a um sociologismo. Não pode haver intenção política numa obra que trabalha a ambiguidade discursiva à exaustão, tentando sempre captar o pensamento por trás do pensamento, o lado avesso das ideias fixas, a relatividade do olhar. Desconfiemos de Bento, de Capitu e de qualquer ortodoxia. A disposição do espírito para duvidar da integridade moral do homem, o ceticismo corrosivo que tende a salientar o caráter negativo das ações e das coisas, torna a obra machadiana intemporal, viva e significativa mesmo para quem, num futuro distante, se esqueça completamente de que o Brasil é ex-colônia.

É difícil não ver reducionismo na afirmação de que *Dom Casmurro* é “a documentação de um diagnóstico severo e *moderno* do mundo paternalista” (SCHWARZ, 1997, p. 28, grifo

do autor). O centro da obra de Machado não é documento nem diagnóstico de um sistema sociopolítico; seu alcance é maior. Não há, no texto, a presença do autor militante; o que há é um narrador que não se confunde com o autor, um narrador que não quer dizer as coisas de um certo modo, segundo uma convicção; ele nos convida a contemplar o seu discurso inserto fora da ordem histórico-objetiva do mundo, da vida prática com seus nexos econômicos. E nós o contemplamos com a visão destrutiva de Schopenhauer, com a visão dolorosa do homem que destrói tudo e todos pela disposição analítica de seu pensamento. Na cerimônia fúnebre de Escobar, o narrador diz: “Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defuncto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã.” (ASSIS, 1977, p. 234) Essa afirmação não nos leva a colocar em destaque a autoridade do patriarca e as suas manobras de convencimento, pois a visão demoníaca dos homens não é um privilégio da classe dominante. O ceticismo niilista que estrutura a narrativa, isto é, a abdicação de uma solução metafísica ou absoluta para o problema da realidade e da verdade, é uma inclinação do espírito, do homem sem adjetivos. Ou, por outra, se Machado houvesse construído a personagem central do seu romance para desqualificá-la, para imprimir-lhe a sua visão negativa, estaríamos munidos de fortes argumentos para decidirmo-nos pela absolvição de Capitu, pois tratar-se-ia de intenção explícita de desmoralização. Todavia, quem seria capaz de contrariar a ideia de que Machado amava os seus narradores? Em suma, o enigma parece insolúvel, mas Schwarz (1997, p. 31, primeiros grifos nossos, último grifo do autor) o toma na conta de diagnóstico:

Embora o tópico ostensivo do romance seja a infidelidade de Capitu, à qual se prenderia a desconfiança universal do Casmurro, *a matéria substantiva está na desinclinação do último pela relação entre iguais*, hipótese ou tentação moderna — se o termo de comparação for a ordem patriarcal — que o ceticismo escarninho deve desbancar. Contrariamente ao que a melancolia desabusada do narrador faz crer, na ausência dos iguais não resta o indivíduo solitário, mas o proprietário na acepção brasileira do termo, o figurão desobrigado de prestar contas.

O que Schwarz chama de “matéria substantiva” — e que nós poderíamos chamar de estrutura (no sentido daquilo que é essencial para a construção da narrativa) — foi por ele encontrado no romance machadiano. Trata-se de uma interpretação particular em face da fortuna crítica, cujo mérito reside em fazer o texto de *Dom Casmurro* girar em torno de um novo núcleo de significado, que seria aceitável até certo ponto, posto que a ambiguidade narrativa machadiana autoriza os mais diversos enfoques. O problema é que, se admitimos que a unidade estética do romance é a crítica da ideologia nacional — o núcleo de sentido

cientificamente explicável —, a clássica tradição crítica de tipo universalista e cético-melancólico, firmada pelas vozes de Barreto Filho, Alcides Maya, Augusto Meyer, Lúcia Miguel Pereira, Eugênio Gomes, entre outros, perde, por contraste, a sua força, de modo que a obra fique reduzida a uma única possibilidade interpretativa.

Poder-se-ia dizer que o ensaísmo schwarziano descende coerentemente da crítica de inspiração marxista (apenas em parte, como mostramos no capítulo 3) de Antonio Candido, mais propriamente dos ensaios “Dialética da malandragem” e “De cortiço a cortiço”, em que se desvenda a homologia entre a forma sócio-histórica e a forma romanesca. No entanto, há uma diferença de objeto. As *Memórias de um sargento de milícias* são um romance de costumes voltado à fixação cômica de um panorama de época e *O cortiço* é um romance de jaez naturalista, isto é, tendente ao cientificismo e à proposição de uma tese. As duas narrativas têm uma superfície de sentido sociológico e são, portanto, adequadas ao método forjado por Candido, que, aliás, interpreta a obra de Machado em chave universalista, sapiente de que o esquema marxista seria insatisfatório para dar conta de uma literatura tão multifacetada. Schwarz, entretanto, é mais ortodoxo, fundamentalmente afinado com a crítica da ideologia. Além disso, a crítica schwarziana perdeu parte de seu poder heurístico na interpretação de *Dom Casmurro*, pois aquela refinada análise formal da volubilidade narrativa das *Memórias póstumas de Brás Cubas* não mais transparece em “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*”, em que a dimensão especificamente semântico-estilística não recebe longa atenção. O crítico teria de demonstrar de que maneira a “desinclinação” de Bento “pela relação entre iguais” é construída pelo estilo do romance.

A busca de um direcionamento ideológico no discurso literário diz muito sobre o método de crítica literária do último Schwarz. É possível considerar que, como Lukács, Schwarz foi-se tornando mais inflexível, de modo que a sua dialética se converteu medularmente em práxis. Já Candido não queria propor uma saída histórica; a sua utopia sempre foi o desvelamento do sentido do texto. Tanto isso é verdade que, apesar de sua inclinação socialista, ele termina o ensaio “Dialética da malandragem” à Gilberto Freyre, vendo a homogeneidade entre as classes sociais como o significado do romance de Manuel Antônio de Almeida. A sua posição política não desvirtua a ideologia que estrutura a obra. Todavia, o pensamento negativo de Schwarz que, à primeira vista, parece mostrar um Brasil sem redenção, incapaz de liberar-se das instituições atrasadas, sustenta a fixação pelo absoluto, pela totalização. Ao contestar a realidade histórica atrasada, após ter sido dessemaranhada e iluminada pela interpretação de *Dom Casmurro*, uma proposta de emancipação para a sociedade brasileira poderia surgir. A dialética teleológica de Schwarz não provém de sua crítica da ideologia; para ele, a crítica da

ideologia foi realizada por Machado, embora a recepção da história do amor entre Bentinho e Capitu, durante quase um século, não a tenha percebido. Essa recepção que, na voz de seus ilustres exponentes, também não teria notado que a revolta do Casmurro não é contra a esposa, mas contra a Revolução Francesa:

O seu adversário em última instância talvez seja a Revolução Francesa, a cujo programa de reconstrução racional e justa da humanidade ele se opõe. Assim, depois de contribuir para a reputação civilizada do narrador, a tolerância divertida diante da contingência funciona também em chave conservadora, como poetização do Brasil velho, da herança colonial, em cujo prolongamento está a intangibilidade do mando dos proprietários — quando então o memorialista encantador mostra a outra face. (SCHWARZ, 1997, p. 37).

Eis um programa de leitura que, no que diz respeito à interpretação tanto dos inícios do romance brasileiro (sobretudo, a prosa alencarina) quanto de seu prolongamento crítico (a fase madura de Machado), é, para Schwarz, a análise do transplante de ideologias; ou, por outra, a ala da crítica da cultura do marxismo ocidental. O substancial da obra romanesca, para o crítico, seria a formalização — crítica ou acrítica — das ideias liberal-burguesas. A sua teoria do romance encapsula o gênero, redu-lo a mecanismo transmissor de valores de classe e, além disso, julga a qualidade da obra pela sua capacidade de denunciar os aspectos perversos da ideologia. No caso do Brasil, o surgimento de um bom romance dependeria de um esforço especial, pois ele deveria mostrar a degradação provocada pela ideologia em contexto deslocado. Ou o romancista trataria do problema da *aclimatação*, ou ele seria um mau romancista, conforme anunciavam os princípios teóricos schwarzianos já na década de 1970:

Ao longo de sua reprodução social, incansavelmente o Brasil põe e repõe ideias europeias, sempre em sentido impróprio. É nesta qualidade que elas são matéria e problema para a literatura. O escritor pode não saber disso, nem precisa para usá-las. *Mas só alcança uma ressonância profunda e afinada caso lhes sinta, registre e desdobre — ou evite — o descentramento e a desafinação.* (SCHWARZ, 2000, p. 29, grifos nossos).

Se a “ressonância profunda” do escritor provém do tratamento literário do desajuste ideológico — o diagnóstico do funcionamento da ideologia de segundo grau —, então o valor da literatura é aferido pelo seu grau de disposição para fazer as vezes de *Ideologiekritik*. Por consequência, os bons escritores teriam de ser afinados com a crítica do capitalismo.

Quando lemos os ensaios “Dialética da malandragem” e “De cortiço a cortiço”, de Antonio Candido, vemos o trabalho de um crítico literário que experimentou o marxismo como modo de análise. Quando lemos os trabalhos de Schwarz sobre Machado de Assis, deparamo-

nos com um marxista crítico literário. A diferença é fundamental. Candido esteve às voltas com as mais diferentes correntes críticas com o objetivo de encontrar o método mais apurado para a interpretação estrutural da obra literária. É por essa razão que não menosprezou o estruturalismo de base fonológico-linguística para adotar integralmente o de base genética. A teleologia da crítica de Schwarz, por seu turno, é o diagnóstico radical e negativo do liberalismo, de modo que o texto literário é por ele analisado — com um senso da forma poucas vezes visto no Brasil, à exceção do próprio Candido — com vistas à comprovação de uma teoria sociológica, a pedra de toque do seu programa analítico. Isso o obrigou a reduzir o significado de obras-primas como *Brás Cubas* e *Dom Casmurro* a um cientificismo incondizente com o discurso *aberto* que aí encontramos, passível de incognoscibilidade, de ambiguidade, características de um espírito antidogmático que preferiu não se decidir em termos absolutos nem firmar em letras definitivas o que pensa ser *a verdade*. Prova disso é a insolubilidade do enigma moral que envolve Bento e Capitolina, bem como o caráter bruxuleante de Brás Cubas, que sempre hesita, suspende o juízo, volta atrás, retoma-o, vira-o pelo avesso, abandonando as suas posições com a facilidade de quem veio ao mundo para duvidar até da própria existência, sem chegar a uma conclusão cartesiana.

Sobretudo em “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*”, Schwarz vê em Machado um militante político que não existiu de fato. O crítico quis defender uma tese e pôde fazê-lo a partir da obra machadiana porque aí o discurso tem a abertura que possibilita tal empresa. Em alguns momentos, a sua mão pesa, como, por exemplo, naquele em que afirma que a verdadeira oposição de Bento Santiago não é contra Capitu, mas contra o progressismo da Revolução Francesa. Segundo essa visão, a caracterização individual de uma personagem simbolizaria todo um espírito de época, as ideias que puseram termo ao *Ancien Régime*. Verdade é que, na teoria literária de Lukács (2009), as personagens típicas condensariam na representação de seu comportamento toda uma tendência social. A leitura que o filósofo húngaro faz, por exemplo, do *Wilhelm Meister* decifra em chave marxista o declínio do humanismo; porém, a preservação de um humanismo ameaçado está no romance, ainda que desconheçamos os reais propósitos goethianos. No caso de *Dom Casmurro*, deixar de lado o conflito moral, não reconhecer o drama psicológico para visar exclusivamente a disposição política a fim de provar uma tese sociológica resulta em empobrecimento para a análise literária.

É bom frisar que não há nenhum problema teórico-conceitual em se fazer uma crítica marxista da obra machadiana. Como bem notou Miguel Reale (2005, p. 11), pode “haver tantos Machados de Assis quantos são os seus intérpretes, o que, no fundo, é o destino de todo grande criador.” Todavia, Schwarz não é adepto do perspectivismo; o seu bastante usado “salvo

engano” não se harmoniza com a inflexibilidade de suas convicções, caindo na armadilha posta por Machado e incorrendo num “delicado problema, que é o de saber se há efetivamente identidade ou correspondência entre o que Machado de Assis pensa e aquilo que ele põe na boca de suas personagens.” (REALE, 2005, p. 11). Para Schwarz (1991, p. 66-67, grifos nossos), a forma machadiana tem um sentido preciso, politicamente orientado, percepção que inexoravelmente conecta o significado à intenção do autor, ainda que a fineza da análise formal possa escamotear essa relação. O significado seria ideológico a despeito da fortuna crítica filosofante que faz de Machado um “paspalhão”:

Machado fala de melancolia, fala da *vanitas*, ele cita muito o Eclesiastes, toma temas da filosofia renascentista, como o elogio da loucura, ele toma os franceses do século XVII, enfim, Machado de Assis está cheio de “homem em geral”, e o ponto do meu livro é justamente que *ele usa esse homem em geral de maneira envenenada, como ideologia*. O que você [Giannotti] chamou de meu esforço, digamos, unilateral de apanhar uma dimensão de conhecimento, na minha opinião é o essencial da coisa. O que faz — na minha opinião — o Machado não ser um paspalhão é exatamente isso. É que quando ele diz essas coisas, quando ele diz essas generalidades, ele diz sempre de maneira envenenada, de maneira que elas tenham um *funcionamento particular dentro de polarizações de classe*.

Note-se a presença do intencionalismo. Desde que Proust reprovou as conexões que Sainte-Beuve fazia entre a vida e a obra dos escritores, as tentativas de deciframento da intenção do autor perderam muito de sua validade epistemológica. Schwarz procede anacronicamente ao afirmar que o universalismo da obra machadiana provém da disposição do criador de *Dom Casmurro* para o ânimo combativo, para a luta política pelo viés da literatura, para a crítica da ideologia. O retorno ao intencionalismo permitiu ao crítico dar mais fundamento à sua tese, que começava a fermentar quando de sua participação, em 1958, no famoso seminário uspiano de estudo de *O capital*. Essa tese — executando um deslocamento comum, na primeira metade do século XX, do marxismo clássico economicista para o marxismo ocidental focado na cultura — propõe uma explicação para o atraso brasileiro. O objetivo das teses dialéticas que seriam sustidas como reação à leitura do *magnus opum* de Marx era a superação do subdesenvolvimento de um país periférico, dependente e de passado colonial e escravagista. Foi assim que Schwarz descobriu na prosa literária do século XIX o material para a sua *Kulturkritik*. Os nossos romancistas românticos teriam formalizado ideias que, no mundo europeu, justificariam a exploração do homem pelo capital e que, no Brasil, funcionariam ao avesso, cumprindo exatamente aquilo que o seu programa denunciava como iniquidade. O que faria de Machado um escritor superior aos seus antecessores seria o tratamento crítico que deu

a essas ideias, ao invés de incorporá-las como naturais. Em suma, os princípios humanistas do liberalismo serviriam para encobrir, na Europa, os fundamentos do trabalho livre, que seriam a maximização da rentabilidade e a eficácia da produção. No Brasil, esses mesmos princípios funcionariam contraditoriamente, pois denunciavam que a escravidão era um empecilho à racionalização da produção, quando, na verdade, o trabalho compulsório contribuía para o circuito do capital. Agrário e dividido em latifúndios, o país independente tinha boa parte de sua produção escravagista voltada ao mercado externo, de modo que, no plano ideológico, como mostra Schwarz (2000a, p. 15), “os papéis se embaralhavam e trocavam normalmente: [...] o altruísmo implantava a mais-valia” e, periféricamente, tornava-se mais aberrante “o confronto entre humanidade e inumanidade”.

Todavia, o universalismo de Machado não está, em realidade, voltado à sátira desse confronto com vistas ao descortínio da excentricidade das ideias liberal-burguesas aclimatadas no Brasil. Em seu processo de incorporação e adequação, essas ideias estiveram fora de lugar também na Europa, mas isso não desqualificou essencialmente a sua dimensão de progresso. Como diz Rouanet (1991, p. 184), “Voltaire repudiava a escravidão e enriquecia com o tráfico negreiro; Rousseau condenava a arrogância dos nobres numa residência posta à sua disposição pela marquesa d’Epinay.” Schwarz crê que as ideias não são legítimas quando a vida prática as desmente, alterando a sua pureza. Se seguirmos o raciocínio do crítico, poderemos facilmente cair nas armadilhas do mito do liberalismo verdadeiro, do marxismo originário, do comunismo efetivo, do final feliz da História etc. Conforme afirma Rouanet (1991, p. 184): “O fato de que Rousseau tenha abandonado seus filhos à caridade pública não significa que a ética cristã, que condenava esse comportamento, estivesse deslocada, e sim que os preceitos da moral cristã são frequentemente transgredidos por aqueles que creem neles.”

Se a forma de *Dom Casmurro* (também a do *Brás Cubas*) resulta da peculiaridade histórica brasileira — o desajuste entre o atraso e a modernização do atraso, por assim dizer — torna-se difícil a explicação da originalidade desse romance, tendo em vista que, segundo o mesmo Rouanet (1991, p. 185), o embate entre a tradição e a modernidade não é especificamente nosso nem entrava incontornavelmente o progresso. No confronto com a modernidade, a Alemanha, no início do século XIX, “longe de importar ideias, foi um grande exportador de sistemas filosóficos”; a Rússia czarista desencadeou “a polêmica entre correntes eslavófilas e europeizantes”; os Estados Unidos, “em grande parte a fonte do Iluminismo e do liberalismo europeus”, deixou rapidamente de ser país periférico apesar de ter mantido, como o Brasil, a convivência entre ideias liberais e escravidão.

O que podemos observar é que, para Schwarz, o texto literário serve como suporte para a *Ideologiekritik*, isto é, para comprovar a sua tese sociológica de que o liberalismo é um formalismo, ideologia de primeiro grau no mundo europeu e de segundo grau na periferia do capitalismo.

A despeito da validade da tese sociológica de Schwarz, a redução do sentido do texto literário à particularidade histórica do Brasil mantém intocadas as questões centrais da arte machadiana que foram interpretadas por Lúcia Miguel Pereira em chave psicológica:

Machado se moveu com soberana desenvoltura nos meandros d[o] homem em geral, mergulhando nos “abismos de sua alma”, como diz, sem o mínimo complexo, Lúcia Miguel Pereira. Essa linha de análise não pode ser abandonada, sem que se percam dimensões essenciais da obra de Machado. Bentinho não é Otelo, mas se ele for visto apenas como uma alegoria da classe dominante brasileira, descartando de todo a antiga “psicologia das paixões”, que não via diferenças essenciais entre o ciúme inglês e o ciúme da rua da Glória, receio um pouco que Machado de Assis não saia engrandecido da investigação crítica. (ROUANET, 1991, p. 189).

Machado não transmitia certos valores de maneira espontânea como Balzac. Nele, vicejava o espírito do *l'art pour l'art* que fora a obsessão de Flaubert, isto é, a busca da correspondência perfeita entre o ideal humanístico e a sua forma literária. A disposição estilística dos textos da fase madura de Machado é interpretada por Schwarz como uma visão científica do perfil sociológico da classe dominante brasileira, não considerando que a filosofia de Machado é demasiado irônica e pessimista para propor que a decadência e a desilusão humanas são reações a transplantes ideológicos ou ideologias desencontradas. Isso nos permite concluir que, se o método crítico de Schwarz, por um lado, conseguiu fundir com eficácia epistemológica marxismo e análise estilística, por outro lado, devolve à teoria literária o problema da limitação da dialética marxista no campo dos estudos literários ao reduzir o *sentido do texto* ao funcionamento de dispositivos ideológicos. Os conceitos de ideologia, de luta de classes, de reificação etc. são apenas instrumentos auxiliares da atividade interpretativa e, em muitos casos, em nada contribuem para o desvendamento da significação. De todo modo, seja idealista ou materialista, o modo dialético de exposição da crítica continua sendo o meio adequado para ver-se como a forma constrói o conteúdo, o tema, a concepção de mundo, enfim, o universo de valores do qual o crítico pode extrair a unidade estética de dada obra ou mesmo do conjunto de obras de um autor.

CONCLUSÃO

Ao investigarmos as especificidades dos métodos críticos dialéticos de Antonio Candido e Roberto Schwarz, buscando delimitar a sua posição na teoria da literatura em geral, chegamos ao entendimento de que esses métodos, cada um a seu modo, solucionam determinados problemas teóricos, bem como devolvem à própria teoria certos problemas persistentes. Se relacionamos os dois críticos, é porque há convergências entre os seus trabalhos intelectuais e, mais do que isso, eles ocupam lugar central na crítica literária brasileira voltada à decifração dos pontos de ligação entre literatura e sociedade, ou, mais especificamente, entre forma literária e processo sócio-histórico. Trata-se do ramo da crítica literária no século XX geralmente conhecido como sociologia da literatura. A designação de crítica literária dialética é mais precisa e nos convém, pois Candido e Schwarz buscaram — este último, em parte, partindo do trabalho do primeiro — estabelecer um método dialético próprio, cujas contribuições, reunidas, atualizam a epistemologia do campo dialético da teoria literária.

Vimos que, na *Formação da literatura brasileira*, Candido sustenta uma concepção dialética de história literária, suplantando a antiga visão das obras literárias como produto do tempo histórico. Não se trata propriamente da síntese entre tendências localistas e cosmopolitas anunciada na introdução do livro, a qual foi tida na conta de dialética inconclusa por parte da recepção crítica, mas de uma dialética sintonizada com o pensamento do jovem Lukács e com o idealismo, a qual capta na particularidade estética das obras literárias o sentido da evolução histórica. Notamos síntese onde se viu revezamento de pares opostos, pois verificamos que o radicalismo progressista da poesia árcade — sobretudo, de Cláudio Manoel da Costa — sintetizou o movimento das ideias da intelectualidade de Vila Rica, isto é, laivos da formação de uma consciência nacional que almejava romper com a lógica oligárquico-senhorial e propor padrões mentais mais esclarecidos, o sustentáculo de uma nação independente. Candido notou que o impulso de formação de uma literatura própria não poderia ser distinguido de certa tendência histórica: a efervescência de ideias progressistas que culminou no esgarçamento do complexo colonial. O crítico constatou, no plano literário, aquilo que Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr. e Celso Furtado não comprovaram, respectivamente, em suas análises da vida cultural, histórico-social e econômica: a ruptura, a etapa de racionalização.

Em “Dialética da malandragem”, método dialético para Candido significa generalização, a saber, percepção de que o escritor de ficção reduziu os fatos da vida social a princípios gerais a partir dos quais criou as situações e as personagens de sua história. Haveria, portanto, uma forma ao mesmo tempo social e literária, que, no caso do romance *Memórias de*

um sargento de milícias, seria o balanceio entre ordem e desordem no Rio de Janeiro às vésperas da Independência. Averiguamos que a generalidade é um mecanismo analítico inadequado à reconstrução objetiva dessa conjuntura histórica, pois, como demonstra Weber, ele promove o afastamento considerável dos fatos empíricos. Porém, ele é adequado à compreensão dos valores culturais vigentes, visão ainda próxima do jovem Lukács, para quem a forma literária promove a seleção do que é essencial, do ponto de vista axiológico e mesmo ético, no espírito do tempo. A redução da estrutura literária aos polos complementares da ordem e da desordem nada é senão a classificação dos comportamentos das personagens. Segundo essa metodologia, a forma é o sentido norteador das ações das personagens e não mecanismos linguístico-estilísticos cuja construção revelaria, nela mesma, dados externos, algo que ocorre na interpretação que Schwarz faz do narrador Brás Cubas. Schwarz conseguiu concretizar a proposta analítica anunciada por Candido em “Crítica e sociologia” — proposta essa que o autor de *Literatura e sociedade* não chegou a praticar plenamente em seus ensaios dialéticos —, que é investigar o conteúdo social que aparece nas “imagens do estilo”.

A noção de homologia estrutural — que encontramos em Goldmann — fundamenta, em parte, a análise de Candido em “De cortiço a cortiço”: uma mesma estrutura tornaria cognoscíveis a natureza objetiva de uma etapa do processo de formação da sociedade brasileira e a forma do romance de Aluísio Azevedo. Encontramos aí a mesma ideia de estrutura como padrão de categorização das ações das personagens, que se revezariam entre os polos do comportamento espontâneo — próprio à natureza — e dirigido — próprio à lógica do capital. No fundo, trata-se de reduzir a totalidade a uma oposição lógico-conceitual básica — procedimento comum ao estruturalismo fonológico-linguístico —, para depois passar-se ao número três, isto é, chegar-se ao termo que medeia e permite ver a obra como integrada no conjunto da cultura e da civilização. Ainda falta a essa abordagem dialética — o mesmo problema de “Dialética da malandragem” — o direcionamento imprescindível à interpretação mais completa e abrangente do fenômeno literário: a compreensão de como os elementos técnico-estilísticos constroem o tema social.

A lacuna apresentada pela metodologia de Candido foi completada por Schwarz em sua análise da obra de Machado de Assis; mais especificamente, em *Um mestre na periferia do capitalismo*, livro em que a volubilidade da narração em primeira pessoa do *Brás Cubas* — uma disposição fundamental na constituição da narrativa — aparece como aspecto formal interno e externo a um só tempo. Schwarz desenvolveu uma espécie de formalismo referencial, resultado da conjugação das investigações do formalismo com o aparato teórico do marxismo ocidental. Trata-se de uma noção de forma estética como sedimentação de conteúdo objetivo

que foi inspirada na crítica literária de Adorno, que via as formas como a historiografia inconsciente dos processos de manifestação e ocultação da ideologia. Se, por um lado, esse tipo de crítica significa um avanço para a teoria literária marxista ao propor uma análise formal-estilística liberta do sociologismo, por outro lado, ela se vale desse mesmo refinamento formalista para transmitir a ideia de que a forma é estritamente objetiva, uma espécie de métrica precisa do tempo histórico. Todavia, a forma é e sempre será valor, e esse valor, para Adorno e Schwarz, é inexoravelmente ideológico. Há um dogmatismo nessa metodologia que sempre mostra a forma como o tratamento que o escritor deu à ideologia, tratamento esse que pode ser condescendente — seria o caso dos primeiros romances de Machado e de *Senhora*, de José de Alencar — ou crítico — como em *Brás Cubas* e *Dom Casmurro*. O perigo desse método é que ele, com aparência de objetividade, separa as obras entre boas e ruins — define, portanto, o valor — segundo o nível de engajamento anticonservador que elas apresentariam. Podemos ver nisso, inclusive, uma espécie de retorno ao intencionalismo.

Para Schwarz, a questão do belo na literatura é sempre uma questão conceitual, sociologicamente explicável, eliminando-se toda possibilidade de interpretação metafísica ou psicológica.

Contraditoriamente, dado que tem apoio na forma, em essência, o critério da crítica de Schwarz é político e não estético, pois reduz o sentido da obra literária a um caráter de classe a ser desmascarado, como se Machado houvesse realizado um estudo científico de nossas elites, quando, com efeito, o seu discurso é, de longe, um dos mais ambíguos da prosa brasileira. O ideal estético de Machado poderia ser explicado do ponto de vista da história da literatura pelo mecanismo da comparação, instrumento — indispensável à crítica — que mostraria que o nosso maior escritor se alinha à grande literatura do Ocidente por ter complexificado filosoficamente a análise da realidade e da consciência por meio do estilo a que designamos aporético. O programa analítico de Schwarz não lhe permite enxergar as obras literárias senão como transplantes ideológicos, mecanismos transmissores de valores de classe, exposições críticas ou acríicas dos aspectos perversos da ideologia. Trata-se da atuação de um marxista crítico, cuja teleologia é o diagnóstico negativo do liberalismo. No caso de *Candido*, vemos um crítico antidogmático, aberto à irreduzibilidade das perspectivas conflituosas, que experimentou o marxismo como possibilidade de interpretação do texto literário, sem fazer dos conceitos de classe, ideologia e reificação a pedra de toque de seu trabalho — atuação de quem é consciente da pluralidade de sentido dos melhores textos literários.

Não cabe à teoria literária buscar o mito da verdadeira dialética nos estudos literários. Se a perspectiva normativa dos estudiosos da filosofia é válida como modo de alcançar-se o

rigor conceitual ou a fidedignidade a ideias originais, para a crítica da crítica o que importa em verdade é a mensuração do rendimento heurístico da atividade interpretativa. É por isso que não nos colocamos na posição daqueles que julgam se Candido e Schwarz são ou não são críticos dialéticos de fato; se a sua dialética é logicamente coerente com o hegelianismo-marxismo ou não. O que almejamos foi entender a sua concepção de dialética, para então julgar a eficácia de seu emprego, tendo em vista, sobretudo, o distanciamento em relação aos métodos paralelísticos ou sociológicos. Para isso, foi necessário compreender o processo de criação de um conceito específico de forma, isto é, a trajetória percorrida pelos dois críticos em busca da definição dessa instância ubíqua do fenômeno literário.

No que diz respeito à história da literatura, a dialética da forma, para Candido, é um conjunto de valores que marcou um determinado momento histórico e a partir do qual se deu a criação estética. Trata-se de um senso de unidade espiritual resultante da articulação entre a historicidade e a poeticidade. Essa noção de dialética passa a alinhar-se ao estruturalismo em “Dialética da malandragem” e “De cortiço a cortiço”, de modo que a estrutura literária é vista como a redução dos dados externos, isto é, histórico-sociais. A ideia de redução estrutural foi incorporada por Schwarz na primeira parte de seu estudo sobre a ficção de Machado, em que ele trata também de um dos romances urbanos de Alencar, e, posteriormente, em sua análise de *Dom Casmurro*. A dialética da forma, aí, é uma tensão indissolúvel entre a ideologia, a estrutura de poder com os seus modos de sociabilidade, e a composição narrativa. Contudo, o funcionamento dessa dialética no nível estilístico é mostrado somente em *Um mestre*, em que Schwarz restitui à abordagem formalista a sua dimensão social, interpretando o discurso do narrador e as suas técnicas estilísticas de narração como o resultado de uma conduta de classe.

Se tomamos os métodos críticos de Candido e Schwarz sob uma perspectiva geral, podemos afirmar que ambos protagonizaram, no Brasil, uma reação sócio-histórica aos exageros das abordagens que partiram das correntes esteticistas, notadamente o formalismo russo, o *New Criticism* dos anglo-americanos, o estruturalismo e o pós-estruturalismo franceses, a semiótica e a poética. Nesses movimentos, o que era, inicialmente, uma oposição ao positivismo e uma valorização da qualidade propriamente verbal dos textos literários desdobrou-se num radicalismo irracional, de modo que assistimos, sobretudo a partir da segunda metade do século passado, a um movimento epistemológico de encorajamento a ver-se a obra literária como objeto desprovido de mensagem, sentido e valor. Os trabalhos críticos de Candido e Schwarz reagem contra esse irracionalismo ao mostrarem que os estudos literários não são um fim em si mesmos, mas a via privilegiada para conceber-se a literatura como uma das melhores formas de compreensão do homem e do mundo. Na verdade, eles contribuíram

para a reabilitação da função mediadora da crítica. Desde a eclosão da estética do alto modernismo europeu, cultivou-se o mito de que o texto não é apenas autônomo, mas autossuficiente, impermeável e inacessível. Restaurou-se também a antiga separação entre a forma e o conteúdo, entre a estrutura e as ideias. Candido e Schwarz, no entanto, nos provaram que a crítica que queira ser a mais completa possível, de maneira a desvendar integralmente o significado, deve realizar a mediação entre o interno e o externo, entre os elementos linguísticos e a totalidade dos valores humanos.

Pudemos constatar que o procedimento de mediação foi orientado pelo ideal ético dos dois críticos. Conscientes de que não existem métodos críticos universais capazes de desvendar o sentido de qualquer texto literário, inclusive porque toda escolha metodológica é também uma expressão da visão de mundo do crítico, eles não buscaram somente realizar a interpretação objetiva das obras como se se tratasse da aplicação de uma fórmula que conduz a um teorema. Candido e Schwarz exprimiram, pela análise literária, sua posição ética em face dos problemas sociais de determinados períodos históricos. Ao executarem a mediação entre as formas e as ideologias, entre a estrutura interna e a estrutura externa, os críticos contestaram de maneira autêntica os valores de sua cultura e civilização. Isso nos mostra que a crítica mediadora está impossibilitada de superar a contradição entre, de um lado, o universo dos sentidos plausíveis da obra e, de outro lado, a subjetividade do julgamento crítico.

No que diz respeito à tomada de posição ética, a grande diferença entre Candido e Schwarz é que, enquanto o primeiro parte da análise literária para chegar a determinadas conclusões do ponto de vista dos valores, o segundo parte de um ideal absoluto pré-concebido antes do exame textual. Assim, a ambição de totalidade de Schwarz obriga-o a utilizar um mesmo parâmetro investigativo independentemente da natureza axiológica das obras. A sua medida de valor é a verificação do grau de exposição crítica ou ocultamento da ideologia, conceito sempre compreendido segundo a sua acepção marxista. Notamos, assim, que a crítica de Schwarz — e, naturalmente, a de Adorno, pois é a sua fonte básica de inspiração — contém uma inflexibilidade: a crença de que o bem maior da sociedade seria o fim da reificação. Os textos *Ao vencedor as batatas*, *Um mestre na periferia do capitalismo* e “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*” giram em torno de um historicismo: se eles não chegam a tomar a prosa machadiana para propor uma liberação histórica de tipo romântico-idealista, eles recusam ao menos os valores da sociedade capitalista, que seriam incompatíveis com o ideal de liberdade de Schwarz. O pensamento negativo do crítico aparece em suas análises como crítica da ideologia e do liberalismo, independentemente da pluralidade ética que caracteriza os textos analisados. Oposta a qualquer doutrina rígida, a crítica de Candido respeita essa pluralidade

ética que é a essência mesma da literatura; mais do que isso: ela se baseia nos princípios da indeterminação da evolução histórica e da irreducibilidade dos conflitos morais própria à democracia. É por essa razão que Candido, a despeito de sua posição política, observou: na poesia de Cláudio Manuel da Costa, o ensejo liberal e ilustrado de ruptura com o sistema colonial; na prosa das *Memórias de um sargento de milícias*, a ideia de homogeneidade das raças e religiões, em acordo com a visão conservadora de Gilberto Freyre; em *O cortiço*, a exploração do homem pelo trabalho, uma interpretação inclinadamente materialista.

Com a aglutinação dos procedimentos que atingiram maior eficácia heurística, podemos extrair da crítica dialética de Candido e Schwarz um equilíbrio metodológico, propor uma etapa de racionalização para a teoria. Não se trata evidentemente de uma dessas fórmulas prontas para a aplicação que, às vezes, são difundidas por marxistas ortodoxos ou estruturalistas radicais. Também não se pode propor um método crítico universal, posto que, sendo a verdade da literatura sempre relativa, cada texto exige um ponto de vista específico e adequado à sua letra. Isso nos mostra que o ceticismo em face de doutrinas pouco adaptáveis e o valor liberal da defesa da pluralidade, em lugar do monismo do julgamento, serão sempre qualidades para o crítico.

Sob a perspectiva formal-estrutural, tanto Candido quanto Schwarz nos ensinaram que compreender o sentido do texto depende de sua *redução*. E reduzir não significa, aqui, diminuir ou deformar, mas encontrar os elementos invariáveis dentro de uma dada diversidade. Não se entende uma realidade senão pela sua redução a uma outra realidade. Foi assim que Candido descobriu as linhas diretivas da poética neoclássica, bem como os pares antagônicos geradores do significado do *Sargento de milícias* e de *O cortiço*. Schwarz, por sua vez, esteve atento à constituição de um princípio que organizaria os textos em sua totalidade, como a volubilidade do *Brás Cubas*. Em termos propriamente dialéticos, a redução estrutural é apenas uma manifestação do todo. Ela deve ser examinada em sua abrangência, como parte de um conjunto. O objetivo da abordagem dialética é plasmar o sentido da totalidade pela análise da particularidade; o sentido da História pela investigação da história. É por essa razão que os elementos que perfazem a redução — por exemplo, o balanceio entre a ordem e a desordem no Rio joanino e a desfaçatez da elite brasileira — constituem ao mesmo tempo uma estrutura interna e externa, de modo que o conhecimento estético é também um conhecimento histórico-social.

Uma diferença fundamental entre a abordagem candidiana e a schwarziana é que a última, provavelmente por influência da tradição filológica alemã, mostrou uma maior atenção estilística. Em *Um mestre*, a componente formal interna — a volubilidade do narrador — foi

vista, sobretudo, como traço estilístico que demonstra, cabalmente, a conversão integral do comportamento das classes dirigentes brasileiras em disposição sintática, emprego vocabular, uso de certas figuras de linguagem, pontuação, semântica etc. Assim, a crítica dialética, além da preocupação com a forma ou as estruturas, ganharia em eficácia metodológica se as tomasse a um só tempo como princípio generalizador e como estilo. Eis um caminho possível para chegar-se à unidade do sentido valorizando-se a literatura não só como discurso simbólico, mas como construção essencialmente verbal.

Todavia, a incorporação dos instrumentos do formalismo, do estruturalismo e da *Stilkritik* à crítica dialética pode ser, a um só tempo, uma posição moderna e dogmática. A busca de uma análise literária integradora pode estar unida a ideais inflexíveis. É por isso que a crítica liberal, como a que foi praticada outrora por Thibaudet, poderia mostrar que a crítica que não aceita o relativismo e o pluralismo dos fatores de criação literária corre o risco de sustentar o dogma da verdade absoluta. Naturalmente, nenhum crítico é o detentor da verdade do texto; o que se pode é dela aproximar-se em maior ou menor escala. E, nesse exercício de mensuração, a fortuna crítica pesa. Se, no domínio das assim chamadas ciências do espírito, a determinação de leis gerais é sempre problemática, não deveríamos então desprezar a unanimidade dos julgamentos, que são sempre subjetivos, humanos, passíveis de engano, mas também passíveis de hierarquização. No topo da hierarquia, sobrevivem os julgamentos que, apesar das inúmeras objeções que se lhe impuseram, continuam convincentes, porque a letra da obra e o contexto histórico, quando averiguados, não lhes desmentem o argumento.

O problema não é o fato de Schwarz ver no fim da alienação e da reificação o *summum bonum*. Na verdade, o problema reside no fato de ele considerar o discurso literário como expressão dessa visão, reproduzindo a ideia adorniana de que a função da literatura é expor o que a ideologia oculta, uma forma de protesto contra a sociedade capitalista. Candido não incorre nesse posicionamento rígido; ao contrário, apresenta-nos a literatura sem nenhuma deformação historicista ou ideológica, como manifestação eticamente plural. A sua crítica contempla a indeterminação do homem e da evolução histórica, para então aceitar os destinos possíveis que as obras formalizam.

Se liberarmos, portanto, a metodologia de Schwarz de seu monismo judicativo e se complementarmos a metodologia de Candido com um aprofundamento estilístico, poderemos então vislumbrar um caminho mais metodologicamente equilibrado para a crítica literária dialética ou mesmo para a crítica que, recusando essa designação devido ao significado forçosamente marxista que ela comporta, realize a mediação entre as formas literárias e determinadas totalidades de ideias ou valores.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor Wiesengrund. Anotações sobre Kafka. *In: ADORNO, Theodor Wiesengrund. Prismas: crítica cultural e sociedade.* Trad. Augustin Wernet; Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 239-270.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. Engagement. *In: ADORNO, Theodor Wiesengrund. Notas de literatura.* Trad. Celeste Aída Galeão. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991a. p. 51-71.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. Intento de entender “Fin de partida”. *In: ADORNO, Theodor Wiesengrund. Notas sobre literatura II.* Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2013. p. 270-310.

ADORNO, Theodor Wiesengrund; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos.* Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. Lecture de Balzac. *In: ADORNO, Theodor Wiesengrund. Notes sur la littérature.* Trad. Sibylle Muller. Paris : Flammarion, 1984a. p. 83-100.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Notes sur la littérature.* Trad. Sibylle Muller. Paris : Flammarion, 1984b.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. O ensaio como forma. *In: ADORNO, Theodor Wiesengrund. Notas de literatura I.* Trad. Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003a. p. 15-45.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. Palestra sobre lírica e sociedade. *In: ADORNO, Theodor Wiesengrund. Notas de literatura I.* Trad. Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003b. p. 65-89.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In: ADORNO, Theodor Wiesengrund. Notas de literatura I.* Trad. Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003c. p. 55-63.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. Parataxis: a lírica tardia de Hölderlin. *In: ADORNO, Theodor Wiesengrund. Notas de literatura.* Trad. Celeste Aída Galeão. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991b. p. 73-122.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 1993.

AGAMBEN, Giorgio. O príncipe e o sapo: o problema do método em Adorno e Benjamin. In: AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p. 129-149.

ALAMBERT, Francisco; FERRO, Tiago. Dois críticos, uma semana, um século. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 74, p. 162-177, 2019.

ALAMBERT, Francisco. Para uso do próximo. In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (Org.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 66-77.

ALENCAR, José de. *Cartas de Erasmo*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2008.

ALENCAR, José de. *Senhora*. Edição crítica de José Carlos Garbuglio. Rio de Janeiro: LTC, 1979.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. La traite négrière et l'unité nationale brésilienne. *Revue Française d'Histoire d'Outre-Mer*, Paris, v. 66, n. 244-245, p. 395-419, 1979.

ALMEIDA, Jorge Mattos Brito de. Pressupostos, salvo engano, dos pressupostos, salvo engano. In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (Org.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 44-53.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Edição crítica de Cecília de Lara. Rio de Janeiro: LTC, 1978.

ANDRADE, Mário de. Introdução. In: ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Martins, 1955. p. 5-20.

ARANTES, Paulo Eduardo. Conversa com um filósofo zero à esquerda. In: ARANTES, Paulo Eduardo. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004. p. 257-298.

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

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

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Roberto Schwarz e a interpretação crítica do Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 74, p. 27-32, 2019.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. (Edições críticas de obras de Machado de Assis).

ASSIS, Machado de. *Iaiá Garcia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975a. (Edições críticas de obras de Machado de Assis).

ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade. In: ASSIS, Machado de. *Crítica*. Rio de Janeiro: Garnier, 1910. p. 7-28.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975b. (Edições críticas de obras de Machado de Assis).

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. vários autores. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. Rio de Janeiro: Garnier, 1890.

BAPTISTA, Abel Barros. Ideia de literatura brasileira com propósito cosmopolita. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói, v. 15, p. 61-87, 2009.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BARTHES, Roland. *Sobre Racine*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BOSI, Alfredo. A escravidão entre dois liberalismos. In: BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 194-245.

BOSI, Alfredo. Brás Cubas em três versões. *Teresa: revista de literatura brasileira*, São Paulo, n. 6/7, p. 279-317, 2006.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BOSI, Alfredo. Mediação não é conciliação: sobre um legado da obra de Antonio Candido. In: FONSECA, Maria Augusta; SCHWARZ, Roberto (Org.). *Antonio Candido 100 anos*. São Paulo: Ed. 34, 2018. p. 45-51.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993.

BOURGET, Paul. *Pages de critique et de doctrine*. Paris : Plon, 1912.

BROOKS, Cleanth. *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. London: Dennis Dobson, 1949.

BROWN, Nicholas. Roberto Schwarz: Mimesis Beyond Realism. In: BEST, Beverley; BONEFELD, Werner; O'KANE, Chris (Ed.). *The Sage Handbook of Frankfurt School Critical Theory*. Los Angeles: Sage, 2018. p. 465-478.

CALDWELL, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis: A Study of Don Casmurro*. Berkeley: University of California Press, 1960.

CANDIDO, Antonio. Amizade com Sérgio. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 132-133, 1987.

CANDIDO, Antonio. A visão política de Sérgio Buarque de Holanda. In: CANDIDO, Antonio (Org.). *Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1998. p. 81-88.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia: tentativa de esclarecimento. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 4. ed. São Paulo: Nacional, 1975a. p. 3-15.

CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015a. p. 107-132.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *In: CANDIDO, Antonio. O discurso e a cidade*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015b. p. 17-47.

CANDIDO, Antonio. Duas vezes “A passagem do dois ao três”. *In: CANDIDO, Antonio. Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. p. 51-76.

CANDIDO, Antonio. Entre campo e cidade. *In: CANDIDO, Antonio. Tese e antítese: ensaios*. 2. ed. São Paulo: Nacional, 1971. p. 29-56.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. *In: CANDIDO, Antonio. Vários escritos*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004a. p. 15-32.

CANDIDO, Antonio. Estrutura literária e função histórica. *In: CANDIDO, Antonio. Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 4. ed. São Paulo: Nacional, 1975b. p. 169-192.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaio sobre a obra de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

CANDIDO, Antonio. Ficção e confissão. *In: RAMOS, Graciliano. São Bernardo*. 12. ed. São Paulo: Martins, 1970. p. 7-58.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CANDIDO, Antonio. Letras e ideias no período colonial: exposição didática. *In: CANDIDO, Antonio. Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 4. ed. São Paulo: Nacional, 1975c. p. 89-107.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura. *In: CANDIDO, Antonio. Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 4. ed. São Paulo: Nacional, 1975d. p. 109-138.

CANDIDO, Antonio. O grupo social e sua manifestação no plano literário. *In: CANDIDO, Antonio. Ocupação Antonio Candido*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Sílvio Romero*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. O significado de *Raízes do Brasil*. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. XIX-XXX.

CANDIDO, Antonio. Prefácio à 3ª edição. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 4. ed. São Paulo: Nacional, 1975e. p. XI-XII.

CANDIDO, Antonio. Radicalismos. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004b. p. 193-214.

CANDIDO, Antonio. *Roteiro para leitura das Memórias de um sargento de milícias*. 1960. 4 datiloscritos. Acervo bibliográfico da Ocupação Antonio Candido, Instituto Itaú Cultural, 2018.

CANDIDO, Antonio. Sérgio em Berlim e depois. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004c. p. 241-251.

CANDIDO, Antonio. Sérgio, o radical. In: NOGUEIRA, Arlinda Rocha (Org.). *Sérgio Buarque de Holanda: vida e obra*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura/Arquivo do Estado de São Paulo; USP/IEB, 1988. p. 61-65.

CARDOSO, Fernando Henrique. A originalidade da cópia: a CEPAL e a ideia de desenvolvimento. In: CARDOSO, Fernando Henrique. *As ideias e seu lugar: ensaios sobre a teoria do desenvolvimento*. Petrópolis: Vozes, 1980. p. 17-56.

CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio reunidos (1942-1978)*. Rio de Janeiro: UniverCidade; Topbooks, 1999a.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 3. ed. Brasília: Senado Federal, 2008.

CARPEAUX, Otto Maria. Machado e outros cariocas. In: CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio reunidos (1942-1978)*. Rio de Janeiro: UniverCidade; Topbooks, 1999b. p. 891-894.

CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. 11. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1958.

CAUX, Luiz Philipe de; CATALANI, Felipe. A passagem do dois ao zero: dualidade e desintegração no pensamento dialético brasileiro (Paulo Arantes, leitor de Roberto Schwarz). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 74, p. 119-146, 2019.

CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (Org.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CHKLOVSKI, Vítor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. A. M. R. Filipouski; M. A. Pereira; R. G. Zilberman; A. C. Hohlfeldt. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

COOLEY, Charles Horton. *Social Organization: A Study of the Larger Mind*. New York: Charles Scribner's Sons, 1929.

CORREDOR, Eva L. Entrevista com Roberto Schwarz. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 7, n. 6, p. 14-37, 2002.

COSTA, Cláudio Manuel da. *Obras poéticas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1903a. (Tomo I).

COSTA, Cláudio Manuel da. *Obras poéticas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1903b. (Tomo II).

COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. 9. ed. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

COUTINHO, Afrânio. A questão da história literária. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. p. 4-12.

COUTO, Elvis Paulo. O lugar das ideias liberais nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*. *Machado de Assis em Linha*, São Paulo, v. 13, n. 30, p. 74-86, 2020.

CROCE, Benedetto. *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*. Trans. Douglas Ainslie. London: Macmillan, 1909.

CUNHA, Pedro Octávio Carneiro da. Política e administração de 1640 a 1763. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (Dir.). *História geral da civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. p. 15-60. (Tomo I, v. 2).

DANTAS, Vinicius. *Bibliografia de Antonio Candido*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

DILTHEY, Wilhelm. *Hegel y el idealismo*. Trad. Eugenio Imaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1944.

DILTHEY, Wilhelm. *Poetry and Experience*. Trans. Louis Agosta; Michael Neville; Rudolf A. Makkreel. Princeton: Princeton University Press, 1985.

DIMAS, Antonio (Org.). Dossiê 100 anos de Antonio Candido. *Revista USP*, São Paulo, n. 118, p. 5-116, 2018.

D'INCAO, Maria Angela; SCARABÓTOLO, Eloisa Faria (Org.). *Dentro do texto, dentro da vida: ensaios sobre Antonio Candido*. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto Moreira Salles, 1992.

DURÃO, Fábio Akcelrud. Inheriting the Frankfurt School on the Periphery: The Case of Roberto Schwarz. *Modern Language Notes*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, v. 133, p. 546-561, 2018.

DURÃO, José de Santa Rita. *Caramuru: poema épico do descobrimento da Bahia*. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica, 1781.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Trad. António Sousa Ribeiro. Porto: Afrontamento, 1976.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6. ed. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELIOT, Thomas Stearns. A função da crítica. In: ELIOT, Thomas Stearns. *Ensaaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989a. p. 49-62.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e talento individual. In: ELIOT, Thomas Stearns. *Ensaaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989b. p. 37-48.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradition and the Individual Talent. In: ELIOT, Thomas Stearns. *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1958. p. 13-22.

FAORO, Raymundo. O espelho e a lâmpada. In: FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 2. ed. São Paulo: Nacional, 1976. p. 483-505.

FARIAS, Edson. A inautenticidade como inflexão no esquema de Schwarz. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 74, p. 33-60, 2019.

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. 5. ed. São Paulo: Globo, 2006.

FERNANDES, Florestan. *Circuito fechado: quatro ensaios sobre o “poder institucional”*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1977.

FISCHER, Luís Augusto. Em busca do narrador: traços do pensamento do jovem Schwarz. In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (Org.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 78-94.

FLORENTINO, Manolo. *Em costas negras: uma história do tráfico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro (séculos XVIII e XIX)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

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

FREDERICO, Celso. *Lukács: um clássico do século XX*. São Paulo: Moderna, 1997.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. 30. ed. São Paulo: Nacional, 2001.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

GAMA, José Basílio da. *O Uruguai*. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica, 1769.

GIANNOTTI, José Arthur et al. Machado de Assis: um debate. Conversa com Roberto Schwarz. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 29, p. 59-84, mar. 1991.

GLEDSOON, John. *The Deceptive Realism of Machado de Assis*. Liverpool: Francis Cairns, 1984.

GOLDMANN, Lucien. *Pour une sociologie du roman*. Paris : Gallimard, 1964.

GOMES, Eugênio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958.

GOMES, Eugênio. *Machado de Assis: influências inglesas*. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976.

HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Trad. A. Tovar; F. P. Varas-Reyes. Madrid: Debate, 1998.

HELAYEL, Karim; BRASIL JR., Antonio. Roberto Schwarz e a sociologia paulista dos anos 1960. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 74, p. 97-118, 2019.

HELLER, Agnes. A estética de Georg Lukács. Trad. Leandro Konder. *Novos Rumos*, Marília, n. 2, p. 119-134, abr./ mai./ jun. 1986.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Trad. J. Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de literatura colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Originalidade literária. *In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. O espírito e a letra: estudos de crítica literária I (1920-1947)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 35-41.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Poesia & positivismo. *In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. Tentativas de mitologia*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 181-197.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

IANNI, Octavio. Capitalismo, escravidão e trabalho livre. *In: FERNANDES, Florestan (Org.). Comunidade e sociedade no Brasil: leituras básicas de introdução ao estudo macrossociológico do Brasil*. São Paulo: Nacional; EDUSP, 1972. p. 375-407.

JACKSON, Luiz Carlos. A tradição esquecida: estudo sobre a sociologia de Antonio Candido. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 16, n. 47, p. 127-184, 2001.

JAKOBSON, Roman ; LÉVI-STRAUSS, Claude. “Les chats” de Charles Baudelaire. In : JAKOBSON, Roman. *Huit questions de poétique*. Paris : Seuil, 1977. p. 163-188.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. 24. ed. São Paulo: Cultrix, 2007. p. 118-162.

JAUSS, Hans Robert. L’Histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire. In : JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard. Paris : Gallimard, 1978. p. 23-88.

KANT, Immanuel. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Trad. Paulo Quintela. Lisboa: Ed. 70, 2007.

LAFER, Celso. Antonio Candido. In: LAFER, Celso (Org.). *Esboço de figura: homenagem a Antonio Candido*. São Paulo: Duas Cidades, 1979. p. 73-88.

LANSON, Gustave. *Histoire de la littérature française*. 3. éd. Paris : Hachette, 1895.

LANSON, Gustave. L’histoire littéraire et la sociologie. In : LANSON, Gustave. *Essais de méthode, de critique et d’histoire littéraire*. Paris : Hachette, 1965. p. 61-80.

LARSEN, Neil. Por que ninguém consegue entender Schwarz nos Estados Unidos? In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (Org.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 18-21.

LEBRUN, Gérard. Algumas confusões, num severo ataque à intelectualidade. *Discurso*, São Paulo, v. 12, p. 145-452, 1980.

LEONEL, Maria Célia; SEGATTO, José Antonio. Formação da literatura brasileira e constituição do Estado nacional. In: LEONEL, Maria Célia; SEGATTO, José Antonio. *Ficção e ensaio: literatura e História no Brasil*. São Paulo: EdUFSCar, 2012. p. 166-186.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. 2. ed. Trad. Chaim Samuel Katz; Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Natureza e cultura. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1982. p. 41-49.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido: mitológicas I*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. Wilson Martins. São Paulo: Anhembi, 1957.

LIMA, Luiz Costa. Concepção de história literária na *Formação*. In: D'INCAO, Maria Angela; SCARABÓTOLO, Eloísa Faria (Org.). *Dentro do texto, dentro da vida: ensaios sobre Antonio Candido*. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto Moreira Salles, 1992. p. 153-169.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LÓPEZ, Silvia L. Adorno no Brasil. In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (Org.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 22-32.

LUKÁCS, György. *A alma e as formas*. Trad. Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

LUKÁCS, György. A propósito de la filosofía romántica de la vida (Novalis). In: LUKÁCS, György. *El alma y las formas*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1970a. p. 79-96.

LUKÁCS, György. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LUKÁCS, György. *Introdução a uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética*. Trad. Carlos Nelson Coutinho; Leandro Konder. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970b.

LUKÁCS, György. Narrar ou descrever: contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo. Trad. Giseh Vianna Konder. In: LUKÁCS, György. *Ensaio sobre literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 47-99.

LUKÁCS, György. O romance como epopeia burguesa. Trad. Letizia Zini Antunes. *Ad Hominem*, São Paulo, n. 1, p. 87-136, 1999.

LUKÁCS, György. Posfácio. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2009. p. 581-605.

MAIA, João Marcelo Ehlert. Ideias, intelectuais, textos e contextos: novamente a sociologia da cultura... *BIB – Revista Brasileira de Informações Bibliográficas em Ciências Sociais*, ANPOCS, São Paulo, n. 62, p. 53-72, 2006.

MANNHEIM, Karl. *Diagnosis of Our Time: Wartime Essays of a Sociologist*. London: Kegan Paul, 1943.

MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. Trad. Florestan Fernandes. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Trad. Regis Barbosa; Flávio R. Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Livro primeiro, tomo 2).

MELO, Alfredo César Barbosa de. Pressupostos, salvo engano, de uma divergência silenciosa: Antonio Candido, Roberto Schwarz e a modernidade brasileira. *Alea: estudos neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 16, p. 403-420, jul./dez. 2014.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mímese: ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Praga a Paris: uma crítica do estruturalismo e do pensamento pós-estruturalista*. Trad. Ana Maria de Castro Gibson. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

MERQUIOR, José Guilherme. Gênero e estilo das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: MERQUIOR, José Guilherme. *Crítica: ensaios sobre arte e literatura (1964-1989)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 331-342.

MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura*. Rio de Janeiro: Forense Universitária; São Paulo: EDUSP, 1974.

MERQUIOR, José Guilherme. História de uma classe de inconsciência. In: MERQUIOR, José Guilherme. *As ideias e as formas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981a. p. 155-164.

MERQUIOR, José Guilherme. *O marxismo ocidental*. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

MERQUIOR, José Guilherme. O texto como resultado: notas sobre a teoria crítica em Antonio Candido. In: LAFER, Celso (Org.). *Esboço de figura: homenagem a Antonio Candido*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 121-131.

MERQUIOR, José Guilherme. O vampiro ventríloquo: notas sobre a função da crítica no fim do século. In: MERQUIOR, José Guilherme. *As ideias e as formas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981b. p. 141-152.

MERQUIOR, José Guilherme. Uma senhora de pouca virtude. In: MERQUIOR, José Guilherme. *As ideias e as formas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981c. p. 175-179.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis (1935-1958)*. Rio de Janeiro: São José, 1958.

MEYER, Augusto. O estilo é o homem. In: MEYER, Augusto. *Preto & branco*. 2. ed. Rio de Janeiro: Grifo; INL, 1971a. p. 79-82.

MEYER, Augusto. Trecho de um posfácio a uma tradução inglesa de *Brás Cubas*. In: MEYER, Augusto. *Preto & branco*. 2. ed. Rio de Janeiro: Grifo; INL, 1971b. p. 23-30.

MORETTI, Franco. O século sério. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 823-863.

MUSSE, Ricardo. Duas ou três coisas sobre Antonio Candido. *Trans/Form/Ação: revista de filosofia, Assis*, n. 18, p. 43-50, 1995.

NABUCO, Joaquim. *O abolicionismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Publifolha, 2000.

NOVAIS, Fernando Antônio. *Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial (1777-1808)*. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

NOVALIS [Friedrich von Hardenberg]. *His Life, Thoughts, and Works*. Trans. M. J. Hope. Chicago: A. C. McClurg, 1891.

OLIVEIRA, José Quintão de. *Antonio Candido: crítica, reflexão e memória*. 2011. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

OTSUKA, Edu Teruki. *Era no tempo do rei: a dimensão sombria da malandragem e a atualidade das Memórias de um sargento de milícias*. 2005. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

OTSUKA, Edu Teruki. Marxismo. In: SEDYCIAS, João (Org.). *Repensando a teoria literária contemporânea*. Recife: Ed. UFPE, 2015. p. 363-404.

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

PACHECO, Ana Paula. Graciliano e a desordem. In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (Org.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 226-240.

PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

PASCHOA, Airton. Ao escritor as batatas. In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (Org.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 117-123.

PEREIRA, Astrojildo. *Interpretações*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1944.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.

PLATÃO. *A república*. 9. ed. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo: Colônia*. 23. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris : Gallimard, 1954.

QUERIDO, Fábio Mascaro. Nacional por *negação*: ensaio e “crítica independente” no último Roberto Schwarz. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 74, p. 233-249, 2019.

REALE, Miguel. A filosofia na obra de Machado de Assis. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 44, p. 7-33, 2005.

RICHARDS, Ivor Armstrong. *Princípios de crítica literária*. Trad. Rosaura Eichenberg; Flávio Oliveira; Paulo Roberto do Carmo. Porto Alegre: Globo; EDUSP, 1967.

RICUPERO, Bernardo. Da formação à forma: ainda as “ideias fora do lugar”. *Lua Nova*, São Paulo, n. 73, p. 59-69, 2008.

RICUPERO, Bernardo. O lugar das ideias: Roberto Schwarz e seus críticos. *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 525-556, 2013.

RODRIGUES, Lidiane Soares. As regras da subversão: Roberto Schwarz, Bertha Dunkel e a revista *Teoria e Prática*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 74, p. 61-80, 2019a.

RODRIGUES, Lidiane Soares (Org.). Leituras, leitores e lugares de Roberto Schwarz. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 74, p. 17-249, 2019b.

ROJO, Grínor. Antonio Candido em diálogo com a teoria do desenvolvimento, o desenvolvimentismo e a teoria da dependência. Trad. R. Schwarz. In: FONSECA, Maria Augusta; SCHWARZ, Roberto (Org.). *Antonio Candido 100 anos*. São Paulo: Ed. 34, 2018. p. 153-167.

ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

ROMERO, Sílvio; RIBEIRO, João. *Compêndio de história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1906.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1903. (Tomo primeiro).

ROUANET, Sérgio Paulo. Contribuição para a dialética da volubilidade. *Revista USP*, São Paulo, n. 9, p. 175-194, mar./ abr./ mai. 1991.

SAFATLE, Vladimir. *Dar corpo ao impossível: o sentido da dialética a partir de Theodor Adorno*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. O cortiço. In: SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1984. p. 99-117.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Curtição: *O cortiço* do mestre Candido e o meu. In: SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Por um novo conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, 1977. p. 213-235.

SARTRE, Jean-Paul. *Critique de la raison dialectique*. Paris : Gallimard, 1960. (Tome I : théorie des ensembles pratiques).

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard, 1948.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. Trad. Antônio Chelini; José Paulo Paes; Izidoro Blikstein. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

SCHWARZ, Roberto. Adequação nacional e originalidade crítica. In: SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a. p. 24-45.

SCHWARZ, Roberto. A dialética da formação. In: PUCCI, Bruno; ALMEIDA, Jorge de; LASTÓRIA, Luiz Antônio Calmon Nabuco (Org.). *Experiência formativa & emancipação*. São Paulo: Nankin, 2009. p. 163-186.

SCHWARZ, Roberto. A nota específica. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 mar. 1998a. Mais, p. 9.

SCHWARZ, Roberto. Antonio Candido. In: FONSECA, Maria Augusta; SCHWARZ, Roberto (Org.). *Antonio Candido 100 anos*. São Paulo: Ed. 34, 2018. p. 72-77.

SCHWARZ, Roberto. A originalidade da crítica de Antonio Candido. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 32, p. 31-46, 1992a.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000a.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*. In: SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 7-41.

SCHWARZ, Roberto. A viravolta machadiana. In: SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a. p. 247-279.

SCHWARZ, Roberto. Complexo, moderno, nacional, e negativo. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987a. p. 115-125.

SCHWARZ, Roberto. Cuidado com as ideologias alienígenas. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992b. p. 115-122.

SCHWARZ, Roberto. Leituras em competição. In: SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b. p. 9-43.

SCHWARZ, Roberto. Machado de Assis: um debate. Conversa com Roberto Schwarz. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 29, p. 59-84, mar. 1991.

SCHWARZ, Roberto. Machado – FLIP 2008. 2008. 1 vídeo (7min2s). Publicado pelo canal FLIP – Festa Literária Internacional de Paraty. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9n_jqDxEW9s>. Acesso em: 15 nov. 2018.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987b. p. 29-48.

SCHWARZ, Roberto. Obra Aberta Machado de Assis 2002 (3 de 4). 2011. 1 vídeo (12min26s). Publicado pelo canal Desisifo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qmYVXuvMwxg>>. Acesso em: 16 nov. 2018.

SCHWARZ, Roberto. O sentido histórico da crueldade em Machado de Assis. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 17, p. 38-44, mai. 1987c.

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

SCHWARZ, Roberto. Por que “ideias fora do lugar”? In: SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012c. p. 165-172.

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987d. p. 129-155.

SCHWARZ, Roberto. Sobre Adorno. In: SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012d. p. 44-51.

SCHWARZ, Roberto. Tira-dúvidas. In: SCHWARZ, Roberto. *Seja como for: entrevistas, retratos e documentos*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2019. p. 190-222.

SCHWARZ, Roberto. Um mestre na periferia do capitalismo: entrevista. In: SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999c. p. 220-226.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000b.

SCHWARZ, Roberto. Um seminário de Marx. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 50, p. 99-114, 1998b.

SERNA, Jorge Ruedas de la (Org.). *História e literatura: homenagem a Antonio Candido*. Campinas: Ed. UNICAMP; Fundação Memorial da América Latina; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

SILVA, Francisco Joaquim Bethencourt da. Introdução literária. In: ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias: romance de costumes brasileiros*. Rio de Janeiro: Dias da Silva Júnior, 1876. p. I-XLVIII.

SILVA, Joaquim Norberto de Souza. *História da conjuração mineira: estudos sobre as primeiras tentativas para a independência nacional*. Rio de Janeiro: Garnier, 1873.

SLAUGHTER, Cliff. *Marxism, Ideology and Literature*. London: Macmillan, 1980.

SPERBER, George Bernard. A representação da realidade na literatura ocidental. *Língua e Literatura*, São Paulo, n. 1, p. 221-223, 1972.

SOUZA, Luiz Gustavo da Cunha de. Usos do reconhecimento em Roberto Schwarz: tentativa de uma aproximação. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 74, p. 147-161, 2019.

TATE, Allen. *Limits of Poetry: Selected Essays (1928-1948)*. New York: The Swallow Press, 1948.

TODOROV, Tzvetan. *La littérature en péril*. Paris : Flammarion, 2007.

TROTSKY, Leon. *História da Revolução Russa*. Trad. E. Huggins. Brasília: Senado Federal, 2017.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. Movimentos de um crítico: Antonio Candido e a tradição anglo-americana. *Revista USP*, São Paulo, n. 118, p. 89-104, 2018.

VERÍSSIMO, José. Introdução. In: ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias: romance de costumes brasileiros*. Rio de Janeiro; Paris: Garnier, 1900. p. I-VII.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 4. ed. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1963.

VOLPE, Galvano della. *Critica del gusto*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Seix Barral, 1966.

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

WAIZBORT, Leopoldo. Quem herda não furta. In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (Org.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b. p. 33-42.

WEBER, Max. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WEBER, Max. A “objetividade” do conhecimento na ciência social e na ciência política. In: WEBER, Max. *Metodologia das ciências sociais*. Trad. Augustin Wernet. 4. ed. São Paulo: Cortez; Ed. UNICAMP, 2001. p. 107-154.

WEBER, Max. Os três tipos puros de dominação legítima. *In*: COHN, Gabriel (Org.). *Max Weber: sociologia*. Trad. Amélia Cohn; Gabriel Cohn. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

WELLEK, René. A revolta contra o positivismo na erudição literária europeia recente. *In*: WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. Trad. Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, [19--]a. p. 223-243.

WELLEK, René. Conceitos de forma e estrutura na crítica do século XX. *In*: WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. Trad. Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, [19--]b. p. 56-68.

WELLEK, René. Georg Lukács (1885-1971). *In*: WELLEK, René. *Four Critics: Croce, Valéry, Lukács, and Ingarden*. Seattle: University of Washington Press, 1981. p. 37-54.

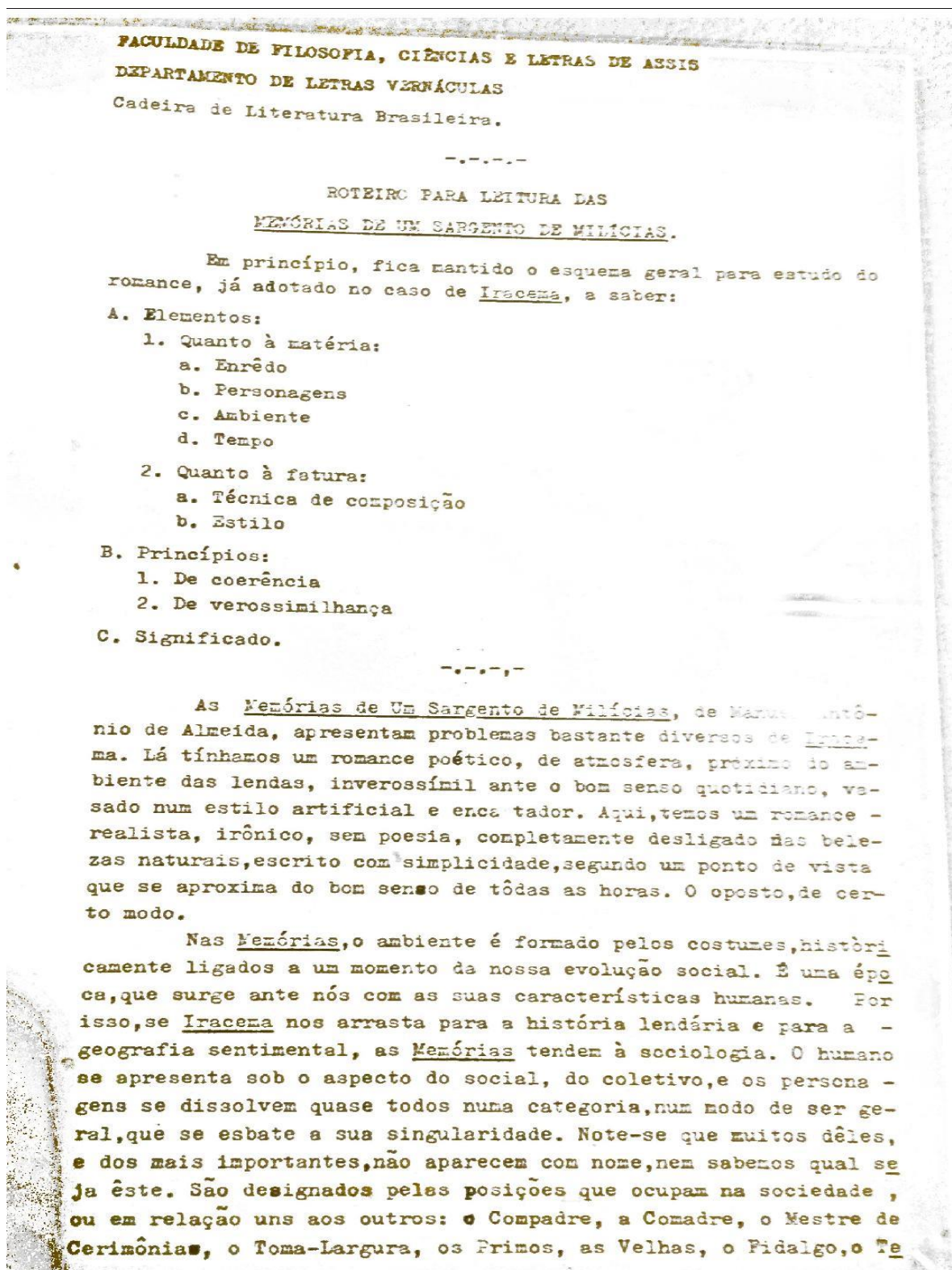
WELLEK, René; WARREN, Austin. *Theory of Literature*. London: Jonathan Cape, 1954.

WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

WOOD, Michael. Master Among the Ruins. *In*: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *The Author as Plagiarist: The Case of Machado de Assis*. Massachusetts: University of Massachusetts, 2006. p. 293-303.

ANEXOS

Anexo 1



CANDIDO, Antonio. Datiloscrito "Roteiro para leitura das *Memórias de um sargento de milícias*". Fólio 1. Ocupação Antonio Candido, Instituto Itaú Cultural.

mente-Coronel, etc. Sob cada um dêles, insinua-se o geral, o típico. Por isso, o ambiente é formado sobretudo pelos costumes, a cujo propósito aparecem os elementos topográficos da cidade, discretamente indicados.

Romance urbano, romance de costumes, carregado de documentação social, pretende dar um retalho vivo do "tempo do Rei", isto é, do Rio de Janeiro da época de D. João VI. Compare-se o começo de ambos os romances para sentir, desde logo, a diferença de atmosfera.

"Verdes Mares bravios da minha terra natal..." É o apêlo à natureza, ao encanto da paisagem.

"Ara no tempo do Rei.

Uma das quatro esquinas que formam as ruas do Ouvidor e de Quitanda, cortando-se mutuamente, chamava-se nesse tempo - O canto dos meirinhos - ; e bem lhe assentava o nome, porque era ali o lugar de encontro favorito de todos os indivíduos dessa classe (que gozava então de não pequena consideração)".

Note-se, neste breve trecho, uma série de elementos que dão a atmosfera do romance: é um tempo, isto é, um momento, caracterizado pelos seus costumes; o ambiente é enquadrado pela presença duma cidade, onde se passam êstes costumes; os figurantes são tipos sociais, como os meirinhos, que surgem na sua coletividade antes de ser apresentado o meirinho que interessa à narrativa: Leonardo Pataca. A paisagem humana e social penetra em tudo, como a paisagem geográfica penetra em Iracema. E assim como lá o paisagístico sublinha tudo, fazendo com que os próprios seres pareçam elementos da natureza, aqui é o social que tudo absorve.

Sobre êste pano-de-fundo, desenrolam-se acontecimentos, ligados intimamente aos costumes, pois é também um romance de episódios múltiplos e movimentados, que se desencadeiam sem parar. Note-se que quase cada capítulo tem um elemento documentário (descrevendo costumes e usos) e um elemento narrativo, unidos mais ou menos intimamente. Às vezes, esta coexistência é perfeita; às vezes, fere a coerência. Por isso, talvez, aqui, ao contrário de Iracema, a verossimilhança predomine sobre esta.

Mas é um romance muito mais complexo. A linha narrativa não é simples, como lá. Notem-se os sucessivos cruzamentos, retrospectos, antecipações, linhas paralelas e subsidiárias, formando verdadeiramente um enredo, ou trama, ou urdidura, que implica linhas tecidas, não desenroladas, como numa história elementar.

O estilo é de grande simplicidade e tenta visivelmente aproximar-se da fala corrente; de todos os livros do Romantismo, é o mais natural. Nem sempre é elegante, e está longe da cuidadosa elaboração de Iracema; mas é soberanamente expressivo e agradável.

Também a sua filosofia é oposta, pois enquanto Iracema su-
menta, deforma a estatura e o modo de ser das pessoas, para fazê-
 -los alcançar a lenda, as Memórias procuram focalizar o homem co-
 mo é, - na sua mescla de bom e mau. Resulta uma visão, não pessi-
 mista, mas irônica e compreensiva, como se o autor sentisse que o
 pobre barro humano merece compaixão, mas deve ser visto com humo-
 rismo e sem ilusões.

Dada esta predominância do social no plano de fundo, e do
 típico (isto é, ainda o social) nos personagens; dada, ainda, a
 maior riqueza de personagens e a complicação da urdidura, devemos
 distribuir de modo um pouco diverso a proporção das tarefas nes-
 te livro, embora guardando as linhas do roteiro traçado.

Eis as etapas adotadas:

I. Enredo. II. Personagens. III. Meio Social. IV. Tempo.
 V. Técnica. VI. Significado.

I. Enredo:

Assunto (a formação de Leonardo). Assunto paralelo. (As
 vicinidades de Leonardo Pataca). Sua relação e interrelação. Li-
 nhas subsidiárias (por exemplo: D. Maria e o seu mundo; o caso -
 da fortuna do Compadre, etc.). Combinação entre elas e os assuntos

(Neste livro, a narrativa se baseia de tal modo nos acor-
 tecimentos e no destino dos personagens, que em vez de procurar
temas, é melhor procurar as diferentes linhas narrativas, os ca-
 sos individuais, e a sua interrelação).

II. Personagens:

Como o autor os caracteriza. Tendência a ver nêles o tí-
pico e a tratá-los de maneira caricatural. Fazer o levantamento
 de personagens, deixando de lado meros figurantes. (Considerar -
 personagens os que são caracterizados por alguma forma, mesmo bre-
 vemente). Estabelecer a sua hierarquia (principais, secundários,
 terciários). Estudar a sua interrelação, que constitui o mundo
 peculiar do romance. Estabelecer a função de cada um no enredo e
 na construção do panorama social (por exemplo: a Vicinha tem por
 função exprimir a crítica aos aspectos negativos de Leonardo, mas
 também ilustra a mexeriquice das velhas desocupadas. O Mestre de
 Reza indica um costume referente à vida religiosa familiar do
 tempo, mas atua, ainda, no sentido de promover o casamento de Jo-
 sé Manuel e Luisinha. E assim por diante).

III. Meio Social:

Fazer um levantamento dos usos e costumes: festas, crin-
 ças, relações humanas, vida escolar, educação religiosa, grupos
 sociais descritos (meirinhos, ciganos, etc) ou sugeridos por in-
 termédio de personagens, tipos (boticários, vadios, etc.). Obser-
 var os seguintes tópicos, através destes usos, costumes e tipos:

vida familiar; vida religiosa; vida recreativa; profissões; superstições; moda.

IV. Tempo:

O tempo se manifesta aqui, sobretudo, como duração dos acontecimentos e sua sucessão. Procurar distinguir as seqüências temporais (dias, semanas, meses, anos). Marcar as seqüências regulares e os saltos temporais, os retrospectos, antecipações, etc.

V. Técnica:

Como se dividem os capítulos; qual a ligação entre eles; qual a sua função na narrativa. Procurar ver quantos episódios contém o romance, e como correspondem aos capítulos. Notar a composição de cada episódio, que, quanto completo, contém: a caracterização de um personagem; os comentários do autor; a referência ou descrição de costumes; o acontecimento. Como se engrenam. Como os costumes são utilizados para a estruturação do episódio. Há costumes desligados da narrativa? Há mero pitoresco, isto é, apresentação dos costumes sem necessidade para a narrativa? Há vezes em que esta parece simples apêndice daqueles? Há partes do livro em que se apresenta maior ou menor equilíbrio entre os acontecimentos e a descrição dos costumes? Retomar o problema do cruzamento das linhas narrativas, apontado no estudo do enredo.

Quais os recursos narrativos e como são usados: monólogo, diálogo, conversa, cenas coletivas. Analisar a presença do narrador ou a sua ausência (foco narrativo).

Caracterisar brevemente o estilo, visando sobretudo os elementos com que o autor obtve a simplicidade, a ironia e a comicidade: tom coloquial; vocabulário singelo; adjetivação por contraste; ritmo das frases. Observar ainda o emprêgo da descrição pitoresca, sempre sintética e colorida.

VI. Significado:

Pesquisa da coerência e da verossimilhança (não documentária, que neste plano cabe ao estudo do meio social). Caracterização da filosofia do livro, a sua visão da vida. Tipo de romance - que são as Memórias. (Mistura de romance de costumes, romance picaresco e "romance de formação").

-.-.-.-

Este roteiro procura ajudar os alunos na leitura do livro, supondo que todos queiram obter uma visão geral. Depois, serão distribuídas as tarefas, e cada um aprofundará o aspecto particular que lhe couber.

Assis, 28 de junho de 1960.

Anexo 2

en présence du même risque : le sort de l'homme repoussé (29)
 la même valeur émotive, et peut servir de prétexte à la
 même expression lyrique, que celui de l'homme aimé. L'ex-
 périence primitive affirme, d'ailleurs, la continuité entre les
 sensations organiques et les expériences spirituelles."

(Levy Strauss, Structures, 45) ⊕

v. Audrey Richard, pgs. 162 e ss.

(13)

O trabalho comporta um aspecto metodológico específico,
 a saber: a tentativa de determinar as manifestações literá-
 rias que apresentam valor hermenêutico do ponto de vista
 sociológico. O estudo do "período", à Taine (correlações gerais;
 obra-meio no sentido amplo) conduz a resultados interessantes,
~~aceptados~~ de natureza histórica, ~~autêntica~~ e tem como resultado
 positivo a tendência para a descoberta de "leis", de correlações
 largas; como resultado negativo, o desvio da atenção dos
 elementos efetivos, para a consideração esquemática do todo.
 Inevitável Na prática, vemos frequentemente a dubiedade
 do resultado pela dificuldade em notar o nexo real dos
 "fatores" postulados (econômico, político, etc.) com as obras ~~estuda-~~
 estudadas (vg. o livro de Knights, o lamentável de Nelson W.S.)
~~de Heitor Ferreira Lima~~. Mais insatisfatório ainda é a
 aplicação do ponto de vista meio-causa no estudo das obras
 e autores isolados (vg. o livro de Heitor Ferreira Lima - Edor
 Carneiro sobre Carlos Flores) - (La Fontaine et ses fables)