

ORIGINALIDADE DA CRÍTICA DE ANTONIO CANDIDO

O crítico é aquele que nas formas entrevê o destino [...].
G. Lukács, "Sobre a Natureza e a Forma do
Ensaio: uma carta a Leo Popper", in *A Alma e as Formas*.

Roberto Schwarz

Vamos tomar como ponto de partida o estudo de Antonio Candido sobre *O Cortiço*. Redigido nos anos 70, foi publicado inicialmente em duas versões parciais, com propósito de dar lastro local a debates sobre método¹. Na primeira tratava-se de apontar o limite próprio, a dimensão que escapa às leituras estruturalistas em voga. Na outra, o Autor queria demonstrar pelo exemplo a legitimidade e até a necessidade do trânsito entre análise estética e reflexão histórico-social, um vaivém *de esquerda*, que entre os atualizados com as tendências francesas e norte-americanas era tido como um equívoco metodológico, atentatório à liberdade em arte. A versão completa do ensaio — salvo para a conclusão, ainda em forma indicativa — só agora foi publicada². Também aqui os termos da discussão internacional, depois de propostos, são relativizados. Os parágrafos iniciais expõem uma alternativa conceitual prestigiosa, que será superada pelo andamento da análise: a constituição de um romance dá-se a partir de estímulos diretos da realidade? não seria mais exato vê-lo como a transformação de outras obras anteriores, como hoje muitos afirmam? Em lugar da exclusiva, Antonio Candido dirá que os processos coexistem, *e que a sua combinação é regulada, caso a caso, por uma fórmula singular*, a qual é a chave da individualidade e da historicidade da obra. Adiante veremos melhor o alcance deste argumento. Por ora basta notar como uma mesma análise servia ao crítico para intervir em três discussões teóricas distintas, deixando ver que ele tinha em mente um caminho próprio, diferente daqueles mais concorridos. Tentaremos em seguida salientar e comentar a peculiaridade deste percurso, que apesar de particular nada tinha de idiossincrático, antes atendendo, uma vez traçado, a necessidades objetivas da crítica em países como o nosso.

Conforme a expressão programática do Autor, trata-se de estudar "um problema de filiação de textos e de fidelidade a contextos"³. Nesta linha, o ensaio indica a presença em *O Cortiço* de temas, figuras e episódios de *L'Assommoir*, ou de outros romances de Zola; mas assinala também as dife-

Este artigo desenvolve uma comunicação apresentada ao colóquio "Celebración y lecturas. La crítica en Latinoamérica", em novembro de 1991, junto ao Lateinamerika-Institut da Freie Universität, de Berlim.

(1) Antonio Candido, "A Passagem do Dois ao Três" (contribuição para o estudo das mediações na análise literária), *Revista de História*, nº 100, São Paulo, 1974; e "Literatura-Sociologia: a análise de *O Cortiço* de Aluísio Azevedo", *Prática de Interpretação Textual*, Série Letras e Artes, caderno 28, PUC, Rio de Janeiro, 1976.

(2) Antonio Candido, "De *Cortiço* a *Cortiço*", *Novos Estudos Cebrap*, nº 30, São Paulo, 1991.

(3) *Op. cit.*, p. 112.

renças na *composição*, as quais concebe como adaptações do modelo ao contexto local, ou, ainda, como efeitos literários da filtragem reordenadora a que a experiência local submete os esquemas europeus. Assim, a comparação das *formas* leva à reflexão sobre as suas relações e as sociedades respectivas, pondo em foco um complexo de questões interligadas, de muito interesse e substância, que a divisão corrente em matérias estéticas e sociais leva a desconhecer.

Por exemplo, Antonio Candido observa que a diferenciação alcançada pela sociedade francesa apartava os mundos do trabalho e da riqueza, de sorte que um romancista como Zola, com ambição de obra cíclica, os trataria em livros separados; ao passo que o estágio primitivo da acumulação sugeria a um naturalista brasileiro, mesmo inspirado no *L'Assommoir*, um enredo onde explorador e explorados convivem estreitamente, com certa vantagem estética, devida ao realce espontâneo da polarização. Notem-se as considerações contra-intuitivas, segundo o ângulo que se adote, a que um tal composto de observações induz. À sociedade menos diferenciada, além de tributária no plano cultural, não corresponde necessariamente uma obra mais simples ou menos forte. Não porque a literatura independa da sociedade, ou plane num espaço, como aventa um novo idealismo, mas porque as conexões não são as previstas. Outro paradoxo: o desejo naturalista de transcrever a realidade *diretamente*, sem a intermediação da literatura prévia ou de artifícios de linguagem, mostra ser irreal; mas isto não anula as suas obras, como pensa a crítica antimimética, para a qual o Realismo se resume numa empresa ilusionista; antes obriga a lhes entender o valor em termos que não os da doutrina. Por outro lado, a demonstração de que mesmo um texto naturalista é filho de outros textos e não nasce da simples consideração do mundo não quer dizer que o momento da consideração não exista. Contra a idéia pré-moderna (mas afinada com a mídia) da procriação das obras pelas obras, numa espécie de vácuo social, sem referência a realidades extra-textuais, o argumento de Antonio Candido nos mostra o reaproveitamento de assuntos e formas no campo de gravitação de outra experiência histórica, a qual incide e pode revitalizar ou estragar um modelo, transformando-o com ou sem propriedade, e em todo caso teleguiando a sua reorganização e imprimindo-lhe algo de si. Há também a possibilidade de a *cópia* (no sentido de obra segunda, por oposição à obra primeira) resultar superior, o que relativiza a noção de *original*, retirando-lhe a dignidade mítica e abalando o preconceito — básico para o complexo de inferioridade colonial — embutido nestas noções. Nem por isto entretanto estas se tornam supérfluas, como querem os amigos da intertextualidade e de Derrida, os quais mal ou bem supõem um espaço literário que não existe, sem fronteiras, homogêneo e livre, inclusive o original, — e portanto nada — é cópia. Só por ufanismo ou irreflexão alguém dirá que a eventual superioridade de um artista latino-americano sobre o seu exemplo europeu indica paridade cultural das áreas respectivas, *por aí ocultando as desigualdades e sujeições que teriam de ser o nosso assunto por excelência*. É bom resultado da *déconstruction*, além de uma alegria, saber que os latino-americanos não estamos metafisicamente fadados à inferiori-

dade da imitação, já que também os europeus imitam (aí a relativização da originalidade), mas seria mais cegueira não enxergar que a inovação não se distribui por igual sobre o planeta, e que se as causas desta desigualdade não são metafísicas, talvez sejam outras. Além de esforço civilizatório, merecedor de aplauso, a utilização de um modelo com pressupostos sociais europeus era uma cópia sim, na acepção pejorativa, enquanto ele não fosse reciclado conforme as condições locais, quando então se livrava da feição postiça, ou melhor, quando superava a inadequação entre a cultura contemporânea e as condições do lugar. O "problema de filiação de textos e fidelidade a contextos", com as contradições que engendra, abre para um espaço internacional, polarizado por hegemonia, desigualdade e alienação, onde encontramos as dificuldades históricas e coletivas do subdesenvolvimento. A questão da originalidade se redefine, para além do personalismo romântico, em termos sólidos e... originais.

Entretanto, colocado o problema e traçadas algumas linhas comparativas, o ensaio parece abandonar o seu objeto. Por razões que só adiante se esclarecem, passa ao estudo de um dito infame, corrente no Rio de Janeiro da época, segundo o qual "para português, negro e burro, três pês: pão para comer, pano para vestir, pau para trabalhar"⁴. A análise mostra como, na expressão mencionada, a estrutura e as aliterações convidam ao jogo combinatório, a uma equivalência degradante entre burro, negro e português, equivalência sustentada pela noção pejorativa de trabalho que a sociedade escravista desenvolvia. O alvo último da "piada" é o português, já que a assimilação entre o escravo e a besta de carga não tinha por que escandalizar. Quem é o "emissor latente" do gracejo? "Penso no brasileiro livre daquele tempo com tendência mais ou menos acentuada para o ócio, favorecido pelo regime de escravidão, encarando o trabalho como derrogação e forma de nivelar por baixo, quase até à esfera da animalidade, como está no dito. O português se nivelaria ao escravo porque, de tamanco e camisa de meia, parecia depositar-se (para usar a imagem usual do tempo) na borra da sociedade, 'pois trabalhava como um burro'. Mas enquanto o negro escravo e depois libertado era de fato confinado sem remédio às camadas inferiores, o português, falsamente assimilado a ele pela prosápia leviana dos 'filhos da terra', podia eventualmente acumular dinheiro, subir e mandar no país meio colonial."⁵ Pois bem, este ponto de vista do brasileiro livre, com seu ressentimento "de freguês endividado de empório", ou com a sua "curiosa mistura de lucidez e obnubilação", se reencontra no enfoque narrativo de *O Cortiço*, onde tem papel estruturador. O crítico se afastou do livro, mas para identificar uma componente da sua ordem profunda.

Assim, o desvio expositivo destina-se a comprovar a existência extraliterária da posição que comanda o enfoque do romance (o que não é o mesmo que comandar o romance inteiro). Para prevenir malentendidos, note-se que estamos no pólo oposto do reducionismo, pois não se trata de acomodar a obra a um esquema sociológico preestabelecido. Pelo contrário, só a intimidade muito refletida com o livro permitiu reconhecer na piada de português, com a sua má-fé ideológica, um termo de comparação pertinente,

(4) *Op. cit.*, p. 114.

(5) *Op. cit.*, p. 115.

dotado de força sugestiva. Como se vê, a sondagem de correspondências estruturais entre literatura e vida social tem de se haver com obstáculos bem mais reais que os de método, tão lembrados: ela exige conhecimentos e estudos desenvolvidos em áreas distantes umas das outras, além da intuição da totalidade em curso, a contracorrente da especialização universitária comum. Isso posto, o golpe de vista para o parentesco histórico entre estruturas díspares é talvez a faculdade-mestra da crítica materialista, para a qual a literatura trabalha com matérias e configurações engendradas fora de seu terreno (em última análise), matérias e configurações que lhe emprestam a substância e qualificam o dinamismo. Repitamos que o objetivo desse tipo de imaginação não é a redução de uma estrutura a outra, mas a reflexão histórica sobre a constelação que elas formam. Estamos na linha *estereoscópica* de Walter Benjamin, com a sua acuidade, por exemplo, para a importância do mecanismo de mercado para a compleição da poesia de Baudelaire.

Noutras palavras, o dito dos três pés e o enfoque narrativo de *O Cortiço* têm em comum, ainda que não o tratem de modo igual, um nacionalismo feito de desprezo pelo trabalho, pelo negro, pela animalidade e pelo português. A análise vai mostrar a parte da ofuscação e do ressentimento neste patriotismo pouco estimável, além de uma inesperada ambivalência de colonizado em relação ao próprio Brasil. No entanto, ao menos em princípio, não há dúvida que esta configuração ideológica se poderia revelar através do estudo do romance tomado nele mesmo, dispensado o achado do estratégico mote trocista. O que se ganhou, então, ao considerar juntamente algo que é literatura e algo que não é? Qual o interesse de armar um espaço com objetos de natureza heterogênea? Vejamos algumas respostas.

A partir da década de 60, uma parte dos ensaios de Antonio Candido tem como desafio teórico a reversibilidade entre análise literária e análise social. Convencido do interesse destes relacionamentos, bem como da sua dificuldade, o crítico procura torná-los *judiciosos*, evitando a falta de discriminação reinante na historiografia positivista e naturalista, continuada no marxismo vulgar, tradições para as quais a peculiaridade da esfera literária pouco existia. Ora, se houve um progresso em crítica neste século, ele com certeza esteve na "descoberta", sob rótulos de escola diversos, da incrível complexidade interna da literatura, da natureza protéica da forma, e, sobretudo, do papel decisivo desta última. Quanto maior a intimidade com as obras e a sua força, mais claro o erro do conteudismo simples, e mais estrito o veto à consideração independente das matérias, apartadas de sua especificação formal. Como avaliar este hiato — ponto de honra dos novos estudos — entre a riqueza da significação estética e a banalidade da significação corrente? É bem verdade que talvez convenha duvidar da pergunta, cujo espírito tão assimétrico talvez junte, quanto aos estudiosos, a especialização nalguns campos à ingenuidade em outros. De todo modo, as respostas à pergunta serão diversas, ligadas a concepções também diversas do que seja forma, e do que seja realidade. No extremo, o estudo da organização interna da obra pode se tornar uma finalidade auto-suficiente, como acontece nalguns tipos de formalismo, para os quais a referência ao mundo não é uma questão artística

nem crítica, mas uma impureza. Esta é a outra frente onde intervém o ensaio de Antonio Candido, cujos cuidados na apreensão e na descrição da forma literária vêm de par com uma descrição não menos estruturada nem menos original de realidades históricas pertinentes, pertinência designando aqui o engendramento externo e prático de dinamismos cujo desdobramento no imaginário direciona e retesa internamente a obra. Num momento em que a tendência mais prestigiosa da crítica internacional abandonava o tema da referência externa, concebida na forma irrisória do espelhismo fotográfico, Antonio Candido fazia um esforço refletido em direção contrária, procurando precisar e aprofundar os termos daquela relação. Em lugar do debate sobre teses gerais, rapidamente estéril, tratava de detalhar modos de continuidade bem como de ruptura, puxando a discussão para questões de fato, ou seja, para o valor de conhecimento das leituras oferecidas.

Como o romance, o dito antiportuguês manifesta uma ideologia da época. O ensaio entretanto não aponta diretamente para aí, mas para alguma coisa menos palpável, embora real à sua maneira. O que Antonio Candido explicita é o sistema de relações sociais *pressuposto*, a cuja lógica virtual empresta expressão do ângulo do brasileiro nato, livre, ocioso e presumidamente branco (por oposição ao português, ao escravo, ao trabalhador e ao homem de sangue africano), um dos pontos de vista cardeais do mesmo sistema. A paráfrase, simples e contundente, uma espécie de invenção didática, tem força crítica notável. "[...] eu, brasileiro nato, livre, branco, não posso me confundir com o homem de trabalho bruto, que é escravo e de outra cor; e odeio o português, que trabalha como ele e acaba mais rico e mais importante do que eu, sendo além disso mais branco. Quanto mais ruidosamente eu proclamar os meus débeis privilégios, mais possibilidades terei de ser considerado branco, gente bem, candidato viável aos benefícios que a Sociedade e o Estado devem reservar a seus prediletos. [...] Sórdido jogo, expresso nestes e outros *mots d'esprit* [a frase dos pés], que formam uma espécie de gíria ideológica de classe, com toda a tradicional grosseria da gente fina."⁶ Adiante voltaremos à intenção desmistificadora da análise. Por agora notemos apenas que este prisma, engendrado por uma história social particular, e articulado com as linhas básicas de sua configuração, é uma *forma* objetiva, capaz de pautar tanto um romance, como uma fórmula insultuosa, um movimento político ou uma reflexão teórica, *passíveis de confronto através da reconstrução daquela condição prática mediadora*.

(6) *Op.cit.*, p. 117.

Examinemos alguns aspectos e algumas consequências desta idéia social de forma. Trata-se de um *esquema prático*, dotado de lógica específica, programado segundo as condições históricas a que atende e que o historicizam de torna-viagem. O esquema não se esgota em suas manifestações singulares, que podem pertencer a âmbitos de realidade distintos, a cujos componentes se articula. No caso descrito, ele se traduz num interesse econômico-político, numa ideologia, num jogo verbal, num enfoque narrativo. Quanto a afinidades, estamos no universo do marxismo, para o qual os constrangimentos materiais da reprodução da sociedade são eles próprios formas de base, as quais mal ou bem se imprimem nas diferentes áreas

da vida espiritual, onde circulam e são reelaboradas em versões mais ou menos sublimadas ou falseadas, portanto, trabalhando formas. Ou ainda, as formas que encontramos nas obras são a repetição ou a transformação, como resultado variável, de formas preexistentes, artísticas ou extra-artísticas. Do ângulo dos estudos literários, o forte desta noção está no compacto heterogêneo de relações histórico-sociais que a forma sempre articula, e que faz da historicidade, a ser decifrada pela crítica, a substância mesma das obras. A vantagem ressalta no confronto com os diferentes "formalismos" — termo confuso, que pensa designar pejorativamente a superestimação teórica do papel da forma, quando talvez se trate, pelo contrário, de uma subestimação. Com efeito, os formalistas costumam *confinar* a forma, enxergar nela um traço distintivo e privativo, o privilégio da arte, aquilo que no campo extra-artístico não existe, razão por que a celebram como uma estrutura sem referência. Tome-se por exemplo a questão do ponto de vista narrativo, comumente examinado em termos espaciais, segundo esteja perto, longe, acima, abaixo, dentro ou fora das personagens. Sem desmerecer observações desta ordem, que podem esclarecer muito, é claro que a compreensão da substância prático-histórica do vínculo dá outra realidade aos estudos da posição do narrador. O enfoque narrativo alimentado e disciplinado pelo complexo de finalidade próprio a certa elite brasileira em fins do século XIX exemplifica bem este enriquecimento.

A comparação mais relevante contudo se faz com o estruturalismo de inspiração linguística. Salvo engano, ao adotar o ideal de cientificidade e o tipo de estrutura elaborado por esta disciplina a crítica literária incorporava um modelo indiferente a aspectos decisivos de seu objeto. Não custa lembrar que, embora feito de palavras, este último não funciona como uma língua, pois é um artefato singular, obra de um indivíduo em face de uma situação artística, social etc. O foco nos mecanismos universais da linguagem e do próprio ser humano empurrava noutra direção, para o lado do historicamente inespecífico — hoje mortal para a literatura. Apesar da eminência dos autores, as leis gerais da narrativa (Barthes) ou a teoria de uma função poética também universal da linguagem (Jakobson) têm algo daquela generalidade sem objeto efetivo a que Marx, ao lembrar que o trabalho "em geral" não existe, se referia como *Abgeschmacktheit* (sensaboria). Na medida em que o estruturalismo calca a sua investigação da forma no exemplo da linguística, onde a referência, por definição, é apenas um horizonte, as relações históricas ficam relegadas ao campo dos conteúdos sem potência plasmadora e, aliás, sem interesse para a crítica. A ironia das coisas literárias quis que em muitos casos a convicção da relevância da forma desembocasse na castração dela e na perda de sua especificidade. O descompasso com o movimento da literatura nos últimos dois séculos e meio, quando a invenção formal concebe a si mesma como uma sucessão de atos eminentemente históricos (e de modo nenhum fechados na referência à própria linguagem ou à série literária), é grande. Assim, sumariamente digamos que a forma travejada pela relação histórica e pelos seus dinamismos, intra e extra-literatura, parece bem mais próxima daquilo que os artistas de fato fazem e vale a pena buscar em seus trabalhos.

Qual o método para (a) definir o "emissor latente" de uma expressão humorística, (b) trocar em miúdos o seu significado social, e (c) lhe reconhecer a feição, a presença tácita — a qual é uma autêntica descoberta — no enfoque narrativo de um livro importante da literatura brasileira? A diversidade das operações, ligadas a diferentes disciplinas do conhecimento, corresponde à natureza compósita da forma descrita. Esta reúne uma categoria técnica, elaborada pela teoria do romance, a uma figura própria à história e à sociedade brasileiras, figura cuja generalidade nacional e substância problemática, nunca levadas em conta, estão grifadas e explicadas aqui pela primeira vez. Assim, a exposição não deve a força persuasiva à autoridade de um método famoso, e sobretudo pronto, mas ao interesse e à evidência dos achados, de vária ordem, à exatidão das descrições, bem como ao rigor das análises. O estudo no caso não se filia a uma especialidade particular, embora esteja solidamente apoiado no conjunto das Ciências Humanas, e venha animado de disciplina científica, como aliás indica a sua disposição para o debate construtivo, com padrão acadêmico, muito fora dos hábitos do país. Dito isso, é claro que o essencial do ato crítico, na parte que vimos até agora — a fixação e anatomia do tipo social atrás da prosa —, não depende só da erudição literária e histórica, mas também da sensibilidade político-moral. A aproximação entre o dito dos três pês e a organização de *O Cortiço* não se opera pela via direta da semelhança, e sim por intermédio da aversão lúcida a certo tipo de nacionalismo autoritário e aproveitador, próprio a uma faixa de patriotas ruidosos, que se sentiam os pró-homens do Brasil, com direito às benesses do Estado, e próprio também, de modo indireto, à convivência muito generalizada com a grosseria das piadas de português, como se sabe um gosto local. Mais ou menos à época, aliás, Machado de Assis recomendava "raspar a casca do riso, para ver o que há dentro"⁷. Noutras palavras, a identificação do problema, a explicação de seu fundamento histórico-sociológico, a indicação de sua presença tácita num romance de peso e numa manifestação querida e duvidosa da alma nacional têm como condição prévia um ato de independência reflexiva, a recusa esclarecida à cumplicidade com os costumes mentais da elite. Não se trata da descrição distanciada de uma ideologia, *mas de seu desmascaramento em pontos cruciais*, com indicação dos motivos de classe atrás de preconceitos eficazes. Acompanhada de seus efeitos intelectuais, esta posição obriga a rever o quadro das idéias e letras brasileiras, no qual se inscreve como uma reflexão modificadora, um progresso do conhecimento-de-si disponível no interior de um processo histórico real. Embora nascido no contexto de um debate acadêmico sobre métodos, onde devia exemplificar uma orientação mais abrangente, o ensaio de Antonio Candido encontra o seu lugar próprio no enfrentamento literário-ideológico-político sobre a natureza da experiência social brasileira. Seja dito entre parêntesis que, por fazer parte das turmas iniciais da Faculdade de Filosofia de São Paulo (criada em 1934), Antonio Candido costuma ser citado entre os primeiros críticos brasileiros a beneficiar de uma formação atualizada em Ciências Humanas, a salvo do autodidatismo tradicional e em sintonia com a

(7) *Balas de Estalo*, 26 de janeiro de 1885; citado em Clara Alvim, *Os Discursos sobre o Negro no Século XIX: desvios da enunciação machadiana*, Rio de Janeiro, CIEC, 1989, p. 11.

dinâmica intelectual nova — o que certamente é verdade. Mas, passados os anos, o valor de seus escritos — que melhoram e ganham em saliência com o tempo — parece trocar de origem: interessam justamente por não se esgotarem no universalismo *prêt-à-porter* do debate teórico atual, ou melhor, por terem continuidade refletida com as posições, noções e contradições sustentadas pela experiência histórica do país, dentro, fora e antes da universidade, cujo andamento é outro e possivelmente mais real.

O desejo de ligar a obra a seu meio e a seu tempo não é novo. O modelo consagrado desse tipo de estudo manda começar pelo panorama de época, no qual em seguida se inserem os livros que se quer explicar. A arte da exposição consiste, no caso, em acentuar os traços comuns, o ar de família, tornando por assim dizer inerentes uma à outra a literatura e a sociedade, incluída nesta até a paisagem. Esta orientação nem sempre foi conservadora, e na origem, quando se opunha a normas de corte, a concepções universalistas e atemporais de beleza, teve extraordinário impacto crítico e inovador. Para apreciá-la na força da genialidade, leia-se a autobiografia de Goethe, que procurou ver-se a si mesmo, à sua geração e à cultura européia contemporânea em termos desta ordem. Contudo, redefinida logo adiante na órbita da historiografia nacionalista, com as prioridades ideológicas correspondentes, a exigência de contextualização adquiria conotações de conformismo, senão apoloéticas. Em diferentes versões, a orientação patriótica impunha as suas coordenadas à apreciação literária, de que passava a funcionar como o *a priori*, aliás errado. De fato, as fronteiras nacionais são um limite — ou contexto — arbitrário para a vida do espírito moderno. Para os fins de sua arte, o escritor emancipado não se define como um cidadão, nada o impedindo de desconhecer aquela baliza e de buscar fora dela a inspiração e a matéria para a sua arte. Daí a dizer que o condicionamento social da literatura não existe e não passa de um mito retrógrado o passo é pequeno. Entretanto, o próprio sentimento do relativo das fronteiras políticas certamente corresponde a uma experiência social efetiva, condicionada e sustentada por processos de raio mais amplo. Digamos então que a liberdade artística, tal como os tempos modernos a formaram, dispensa o escritor de se curvar às prescrições da pátria ou de qualquer outra modalidade de oficialismo. Mas não o dispensa de consistência e profundidade no relacionamento com os seus materiais, que tomou onde e como quis, e sobre os quais trabalha⁸. Através desse metabolismo se processa, conscientemente ou não, uma liga entre forma artística e necessidade histórica, de esfera por definir caso a caso, esfera aliás que hoje pode incluir pólos afastados a ponto de tornar irreal a idéia mesma de contexto, com seus pressupostos de trama cerrada e tangível. A combinação extrema entre liberdade no ponto de partida e necessidade na execução, necessidade a descobrir, programada pela experiência que a história acumulou nos materiais utilizados, define a vocação audaz da arte moderna, bem como a sua posição em falso no que respeita ao âmbito e à ordem nacional, que nem por isso deixam de existir. — Veremos que a composição inesperada e abrupta do ensaio de Antonio Candido responde de modo também moderno a esta ordem de problemas.

(8) Neste ponto, como nas demais discussões sobre a forma literária e a sua historicidade, me apóio na *Teoria Estética* de Adorno.

Notamos a maneira inopinada pela qual o dito dos três pés e a sua análise aparecem no ensaio. Depois de considerações introdutórias sobre o tema da "filiação de textos e fidelidade a contextos", e de comparações com o romance de Zola, seguidas de observações também comparativas sobre as sociedades francesa e brasileira, entra o exame detalhado de uma frase que andava pelas ruas e nada indicava viesse ao caso. Numa versão inicial do escrito, destinada a um encontro de professores de literatura, Antonio Candido afirmava que tanto é possível passar da observação literária à observação social como o contrário, e que a presente comunicação se destinava a exemplificar o segundo caminho. Seria uma explicação simples para o ponto de partida na análise social. Contudo, se examinarmos o funcionamento desta última na economia geral do estudo, veremos que envolve questões mais complexas. Antes de mais nada, assinale-se que a sociedade não aparece aqui na sua versão habitual, de ambiente externo e conhecido, cujas grandes linhas as obras ilustram, mesmo quando as contestam. No caso, pelo contrário, a sociedade figura por meio de um *resultado* seu, uma frase na qual a sua problemática de classe muito particular está condensada — mas não explicada — de um ponto de vista também particular, além de abjeto. Conforme a demonstração do crítico, é este mesmo ponto de vista que inconscientemente anima o enfoque narrativo de *O Cortiço*, de que portanto é um elemento dinâmico interior: a consequência social passou a causa literária, com consequências por sua vez, que se desdobram na ficção. Repetindo, a sociedade não está em modalidade envolvente, mas como elemento interno ativo, sob forma de um dinamismo especificamente seu, resultado consistente dela e potência interior ao romance, onde atritará com outras forças e revelará algo de si. Lembremos ainda que se trata aqui de um ponto de vista ou padrão de conduta autoritário e preconceituoso, inconsciente da própria face pífia, que além do mais não é temático no livro, estando na posição influente e impalpável de sobredeterminante formal. Esta soma de aspectos que se diriam negativos, tão reais e eficazes quanto turvos, corre a sua sorte (e empurra a dos outros) no movimento de conjunto do romance, a que empresta a vivacidade entre boçal e substancial. As suas *resultantes* ficcionais, configuradas mas tácitas, parafraseadas pela interpretação crítica, passam longe das visões oficiais ou correntes do país, e longe também da visão explícita promovida pelo próprio livro, cuja cegueira de classe funciona como um ingrediente involuntário de complexidade artística. Tomada como invólucro da literatura, a sociedade desempenha um papel de enquadramento, que seria despropósito desconhecer. Mas concebida como força interna, encapsulada num dispositivo formal com desdobramento autônomo, a sua lógica escapa à comparação externa, para produzir uma verossimilhança sem parte com as noções e os limites aceitos. Os dois funcionamentos são reais, e a preferência pelo segundo traduz o interesse pela sondagem de forças organizadoras profundas. Paradoxalmente, é sob este aspecto desprovido de aval empírico imediato que a obra tem parte — a especificar — com os desdobramentos do mundo. Voltando à nossa questão, a introdução a seco de uma engrenagem social relevante e tão peculiar acentua, em lugar de disfarçar, a componente não-li-

terária da literatura, o que em seguida permite apreciar o trabalho especificamente literário de assimilação, valorização e superação do que parecia mas não era externo. Com este lastro, também a questão anterior da "fidelidade a contextos" muda de caráter: em lugar do modelo pronto, dado e a copiar, que funciona como um estímulo de fora, temos uma presença estruturada — externa? interna? — presa a práticas sociais específicas e parte, através destas, da história contemporânea. De outro ângulo ainda, trata-se de uma exposição ensaística que faz suas a contingência e a consistência próprias à aventura da arte moderna.

Isso posto, a tônica do ensaio não está na identificação de uma ótica de classe, nem o livro será amarrado a uma posição social particular. A pergunta é outra: qual o *rendimento literário* daquele enfoque? Ou seja, na terminologia dialética do Autor, qual a "verdade dos pês"? Esta se desenvolve no confronto com a intriga do romance, cujo movimento é enérgico. João Romão é um taverneiro português, fanaticamente acumulador, que não tem medo de trabalhar pesado, de se privar de tudo, de roubar o que for possível, ou de amigar-se com uma escrava, a quem usa de todas as maneiras. Aos poucos põe de pé um cortiço, onde explora indistintamente brasileiros e portugueses, brancos e negros, até ficar rico e entrar para a sociedade apresentável. O enriquecimento, perseguido com determinação alucinada, confere ao romance uma linha central de grande consistência e nitidez. Em sentido óbvio, esta decorre da motivação ou personalidade de João Romão. Mais profundamente, o crítico nota que ela apreende, pela primeira vez na literatura brasileira, o ritmo da acumulação do capital, nas condições peculiares ao país. Assim, a unidade do livro — um fato interno, de construção e estrutura — apresenta também uma face mimética — um fato da ordem da referência externa, ficando unidos aspectos que as teorizações recentes não costumam considerar em conjunto. Por outro lado, conforme a observação principal do ensaio, este dinamismo da intriga não só não confirma, como inflige um desmentido incisivo ao sistema das noções em primeiro plano no romance. No que depende de apreciações formuladas, este último descansa em estereótipos naturalistas, quanto à raça e ao clima, e nacionalistas, quanto ao ex-colonizador. Ora, as polaridades correspondentes, entre negro e branco, trópico e Europa, brasileiro e português, que organizam e dão colorido de ciência ao espetáculo, são desconsideradas e derrubadas pelo curso da ação igualmente claro. Esta opõe um homem em processo de enriquecimento rápido aos demais que ele explora, os dois campos estando impregnados, até o âmago, embora diferentemente, pelas condições semicoloniais de trabalho, que portanto não são particulares a um ou outro nem servem para os distinguir. O homem é um português, e os explorados são, indiscriminadamente, *outros portugueses*, brasileiros, negros, mulatos e brancos. A esta luz, como fica a ideologia que contrapõe o brasileiro ao português, ao negro e ao burro, a qual afirma justamente as diferenças e presunções que o entrecho da acumulação desqualifica? O desdobramento "mostra que, afinal de contas, dos figurantes a que caberiam os três pês [pão, pano e pau] o português não é português, o negro não é negro e o burro não é burro. Em plano profundo, trata-se de uma trinca diferente, pois em verdade estão em presença: primeiro,

o explorador capitalista; segundo, o trabalhador reduzido a escravo; terceiro, o homem socialmente alienado, rebaixado ao nível animal"⁹. Recapitulando os passos, a expressão humorística formaliza ideológica e esteticamente (mas não no campo da arte institucionalizada) um complexo de preconceitos de classe, o mesmo que governa certo aspecto d'*O Cortiço*, razão pela qual serviu de introdução à análise literária deste. Uma vez exposto à dinâmica do romance, aquele complexo aparece como um conjunto de ilusões odiosas, além de eficazes, pois obscurecem de modo funcional e conservador os interesses em jogo, definidos no plano da intriga. Este resultado *artístico* do movimento do romance refluí sobre a frase dos pés, embora esta seja uma peça de ideologia extraliterária, encontrável por assim dizer na rua: esclarece-lhe a natureza da ilusão racista e xenófoba, derivada de uma relação de trabalho peculiar e de um tipo também peculiar de acumulação de riqueza, "no qual o homem pode ser confundido com o bicho e tratado de acordo com esta confusão"¹⁰. Aí está, perfeitamente claro, o inconcebível para algumas teorias: o dinamismo literário produzindo conhecimentos sobre a realidade externa... Observe-se que a discrepância entre o movimento do romance e o seu sistema de noções pode ser encarada de muitos modos. Uma leitura menos generosa, e menos interessante, a tomaria simplesmente como defeito de composição. Desautorizadas pelo enredo, as perspectivas naturalistas e nacionalistas fariam figura de um palavreado vazio, que são em parte. Mas podem ser entendidas também como *ideologia*, quando então a composição discrepante adquire funcionalidade crítica e *valor mimético* em relação ao país. Trata-se de aspectos *objetivos* da configuração do romance, onde existem *em ato*, mas sem estarem *ditos*. A sua formulação se deve ao crítico, e não pertence ao horizonte do romancista, o que não significa que ela seja arbitrária. Como escreve Antonio Candido, a "violência social (do livro) é maior do que supunha o autor".

No que respeita à mimese, o ensaio procede de maneira diferenciada, que em si mesma objeta às oposições sumárias em voga. O sistema de prevenções embutidas no enfoque narrativo será uma *imitação* da realidade? Pareceria mais adequado chamá-lo um *decalque* inconsciente, a migração de reflexos de classe dominante para o campo literário, onde atuam como princípio ordenador, desempenhando o seu papel ideológico de apresentar perspectivas particulares como verdades gerais. Já no plano voluntário do assunto, o enriquecimento do taverneiro português é contado de modo a deliberadamente confirmar aquelas "verdades" — os estereótipos brasileiros no capítulo — que em troca lhe emprestam a verossimilhança impregnada de preconceito. Ficou visto entretanto que a consistência estrita na busca da vantagem econômica, ao mesmo tempo que unifica a narrativa, redefine o conflito e seus campos, fazendo girar em falso os chavões que a fábula devia consolidar. O cuidado artístico e *formal* com a coerência narrativa funciona como um fator independente, com potência crítica involuntária em relação ao conjunto de ideologias que o enredo, através da *mimese*, reproduzia e ilustrava. Neste sentido, a consistência formal desconhece a ordem estabelecida, os seus limites e os seus equívocos, em cujo quadro não se acomoda e em

(9) Antonio Candido, *op. cit.*, pp. 117-8.

(10) *Op. cit.*, p. 115.

relação à qual apresenta um valor de ruptura, por oposição ao papel redundante e conservador da mimese. Contudo, o crítico notou ainda o valor mimético da própria consistência formal, que, sem prejuízo de seu caráter construtivo, como que no interior dele, paradoxalmente imita e traz para a dinâmica do romance o ritmo de certo tipo de acumulação de riqueza. Esta imitação de um andamento geral da sociedade tem potência crítica por sua vez, pois livra da facilidade e do preconceito a consistência do romance, a qual não se deve ao acaso de uma fixação *subjetiva* (a avidez econômica de uma personagem) mecanicamente reiterada, nem à nacionalidade *portuguesa* desta. Digamos que a unidade formal abrangente não é assegurada pelo baixo contínuo da obsessão do ganho, nem pela arquitetura dos contrastes entre raças, climas e tipos nacionais, nem pela visão de classe que preside à narrativa, que entretanto são ingredientes capitais dela. Cada um destes é uma forma, com dinamismo próprio, a qual será arrastada e desautorizada em ato pelo movimento de conjunto, cuja forma geral tem a sua verdade na inverdade que as outras, vencidas por algo de mais substantivo, vão deixando entrever ao longo do processo.

A ser assim, a literatura não fica reduzida a captar e a reapresentar o social? qual a sua produtividade própria? em que termos conceber-lhe os aspectos de inovação e ruptura? não haveria um pressuposto — ingenuamente realista — de neutralidade e transparência da linguagem, levando a ignorar o papel constituinte, a realidade irredutível desta última? Espero haver reproduzido fielmente as questões de Luiz Costa Lima, levantadas no debate que se seguiu à exposição do presente estudo. São objeções que ajudam a entender a peculiaridade da posição de Antonio Candido. A discussão poderia partir do antagonismo, palpável nas perguntas, entre a captação do social e a produtividade específica da literatura e da linguagem. Esta oposição não é auto-evidente, e na minha opinião não corresponde à prática da grande arte moderna, embora corresponda a uma de suas teorias. Sem forçar a nota, e com o devido bom humor, penso que a divisão imaginada por Costa Lima se poderia formular da maneira seguinte: de um lado, no partido do atraso, a mimese da realidade histórica, ausência de inquietação formal, redundância ideológica, ilusão da linguagem transparente, sem tração própria; de outro, no partido avançado, a produção literária do novo, a ruptura antimimética, a consciência da eficácia específica à linguagem, bem como o desligamento da antena referencial. Ora, basta lembrar a acuidade social e imitativa dos melhores romancistas experimentais deste século para encarar com reservas esta distribuição dos papéis.

Voltando ao ensaio de Antonio Candido, vimos que não aponta um, mas vários tipos de relação do romance com a realidade. A população, o ambiente social e a paisagem são apresentados conforme as teorias do Naturalismo, científicas na época, hoje exemplos de ideologia. O ritmo estiliza as convicções nacionais a respeito da ganância e brutalidade do vendeiro português, mas apreende também, noutra nível, o andamento impessoal da acumulação de riqueza, cuja mola não é a guerra entre as raças e entre as nacionalidades, mas o capital. O mecanismo anônimo e irrefletido do enfoque

narrativo é governado por ambivalências características do nacionalismo complexado da virada do século, o chamado "jacobinismo" brasileiro. Estas ambivalências não foram invenção do romancista e existiam também fora da literatura, onde puderam originar pancadarias, bem como o mencionado dito humorístico dos três pês. Para olhos de hoje, enfim, a relação mais significativa com a realidade é a que resulta da constelação problemática, interna ao livro, entre o movimento da acumulação e um complexo de ideologias e formas da época, passavelmente grossas. Assim, o crítico nos mostra que um romance tão *real* como *O Cortiço* é arquitetado com, entre outros elementos, um modelo narrativo estrangeiro, teorias científicas duvidosas, uma intuição da nova dinâmica econômica, projeções do preconceito, um ponto de vista de classe tacanho. Tomados em si mesmos, os diferentes momentos de mimese diferem muito quanto ao valor, e vão do brilhante ao lamentável. Mas mesmo estes têm interesse, uma vez revirados pela corrente geral, e possivelmente as experiências mais agudas e esclarecidas que o romance hoje possa propiciar venham por conta de suas expressões mais racistas. Noutras palavras, a mimese pode ter valor crítico, pode alinhar com o obscurantismo, e pode inclusive ter efeito crítico graças a este último alinhamento, tudo dependendo de sua posição relativa no conjunto. O mesmo vale para o aspecto construtivo, que no livro tanto cria condições de generalidade incompatíveis com o preconceito, como decorre de algo como uma sistematização do próprio preconceito. Diante de uma descrição pormenorizada e refletida, as generalizações da Teoria Literária a favor ou contra a mimese ou a construção provam improcedentes. Para completar, parece claro que o valor de ruptura da construção pode se beneficiar da tensão com o aspecto conformista da imitação, e que o valor crítico desta pode ser sublinhado pelo aspecto mecânico que a outra acaso tenha e ao qual vale escapar. A chispa crítica não salta num lugar só, e estipular disjuntivas abstratas nem sempre é mais radical e produtivo do que discernir relações.

A forma da qual falamos é aqui inteiramente *objetiva*, entendido com isto que ela se antepõe às intenções subjetivas, das personagens ou do autor, as quais no âmbito dela são apenas *matéria* sem autoridade especial, que não significa diretamente, ou que só significa por intermédio da configuração que a redefine. Quanto a afinidades, o primado da forma sobre opiniões e intenções se torna programática, na história do romance, a partir de Flaubert. Fora da literatura, o sentimento análogo se encontra na idéia marxista da precedência do *processo*, cuja engrenagem objetiva, funcionando atrás das costas dos protagonistas, também lhes utiliza e desqualifica os propósitos, transformados em ilusões funcionais (como no caso da presunção nacionalista encobrindo o funcionamento do capital). O interesse dessa idéia "desumana" e puramente relacional de configuração artística, cheia de implicações materialistas e desabusadas, não está na harmonia, mas na dissonância reveladora, cuja verdade histórica é tarefa da interpretação evidenciar. Por fim, trata-se de uma forma de formas, um complexo altamente heterogêneo de experiências literariamente transpostas sobre o qual o romancista trabalha. Vale a pena insistir nesta diversidade interna, mal amanhada do ponto de vista

intelectual, porque ela dá uma idéia justa da arte realista, às vezes imaginada segundo o modelo da supressão ilusória do sujeito nos automatismos da fotografia, das anotações de campo, da prosa escoreita, da informação científica, da ausência de composição. Ora, o ensaio nos mostra a força literária de *O Cortiço* ligada essencialmente a efeitos disfuncionais de sua arquitetura e de seu enfoque narrativo, os quais por outra parte, sem serem visados, naturalmente foram buscados pelo escritor, que achou que o livro assim estava bom. Ainda aqui estamos na tradição marxista, da assim chamada "vitória do realismo", que reconhece ao trabalho de configuração romanesca a força capaz de levar a melhor sobre as concepções atrasadas ou limitadas de um autor e — por que não? — *de um país*.

Sem prejuízo da existência de fulano ou beltrano, a figura latente atrás da frase dos três pêes e do enfoque do romance é uma construção abstrata, com lugar angular na organização social do país em um de seus momentos. A generalidade e a força explicativa do esquema lhe vêm daí, e neste sentido se pode dizer que a chave que abriu o romance foi a descoberta do diagrama de classes apropriado. O andamento da intriga vai expor os impasses e as contradições daquela posição, que animam o livro e não deixam também de existir fora dele, guardadas as diferenças. Foi visto o desempenho inglório em que a "prosápia dos filhos da terra" encontra a sua verdade, uma vez levado em conta o curso específico da acumulação da riqueza. Vejamos outras revelações semelhantes, que fazem parte do rendimento literário do livro nesta interpretação. As teorias naturalistas, por exemplo, mostram um regime de funcionamento também *sui generis*, esclarecedor para a história intelectual do país. Elas são ideológicas ao encobrir as necessidades do capital com categorias raciais, ou quando justificam "cientificamente" a situação inferior de negros e mulatos, mas ainda assim têm o mérito, *para o Brasil*, de trazer a nossa recalcada questão racial ao primeiro plano da discussão, além de integrarem uma situação teórico-moral complicada, acentuando "a ambiguidade do intelectual brasileiro que aceitava e rejeitava a sua terra, dela se orgulhava e se envergonhava, nela confiava e dela desesperava, oscilando entre o otimismo idiota das visões oficiais e o sombrio pessimismo devido à consciência do atraso. Sob este aspecto o Naturalismo foi um momento exemplar, porque viveu a contradição entre a grandiloquência das aspirações liberais e o fatalismo das teorias então recentes e triunfantes, com base aparentemente científica, que pareciam dar um cunho de inexorável inferioridade às nossas diferenças com relação às culturas matrizes"¹¹. Não vamos resumir outros deslocamentos e redimensionamentos de mesmo tipo operados pelo ensaio, dizendo respeito às inflexões mais ou menos nacionais adquiridas no livro pelo sexo, pela natureza, pela alegoria. Para nosso propósito, basta indicar o interesse palpável destas discussões literárias, *originais pela conjunção crítica inédita que armaram*, onde análise artística, descoberta e tomada de consciência histórica vão de mãos dadas, na trilha, naturalmente, da peculiaridade estética, mas também moral, ideológica e política, de uma vasta experiência social em andamento. De outro ângulo, com vistas ainda no interesse que têm essas discussões, note-se que a localização e o

(11) *Op. cit.*, p. 120.

exame do fundamento prático de uma forma permitem falar de obra e realidade uma em termos da outra. O lastro de realidade pertinente como que endossa a consistência do trabalho artístico, emprestando à exploração e paráfrase da lógica interna das obras um estatuto literário especial. Faz que a prosa crítica beneficie da *ressonância real* que possa ter a radicalização sob todos os aspectos que é um imperativo da intensificação estética. As várias passagens que citamos podem ilustrar este ponto.

Com propósito apenas indicativo, a parte final do ensaio aproxima *O Cortiço* de *L'Assommoir* e *Memórias de um Sargento de Milícias*, obras que o Autor estudou no mesmo período¹². O confronto cria um espaço de diferenças poderosamente sugestivas, entre, por exemplo, o significado sobretudo social da pobreza em Zola (Naturalismo europeu), e seu significado mais alegórico-nacional em Aluisio (Naturalismo brasileiro); ou entre a dialética de ordem e desordem num universo quase sem trabalho, como é o caso no *Sargento de Milícias*, e a dialética do espontâneo e do dirigido num mundo comandado por lucro, trabalho e competição, como é o caso n'*O Cortiço*. Antes de entrarem em comparação, estes termos foram especificados com rigor pelas estruturas literárias e pela história de que fazem parte, de sorte que a sua aproximação não coloca em presença traços isolados, mas universos complexos e inteiros. Naturalmente não cabe aqui adivinhar um livro em preparação, mas parece claro que estes ensaios, ao mesmo tempo que individualizam ao máximo os seus objetos de análise, têm a idéia de os colocar em constelação solta, de forma a sugerir perspectivas no espaço heterogêneo correspondente. Digamos que o Autor procura a maneira literária de praticar a arte tão interessante, e em geral arbitrária, de comparar experiências ou aspectos nacionais. Noutras palavras, trata-se de um comparatismo que permita problematizar e sopesar o país no contexto da sua atualidade.

Nada mais contrário ao espírito de Antonio Candido que transformar o seu ensaio em receita. Contudo, trata-se de um trabalho muito meditado, cujos passos têm a exemplaridade dos procedimentos que deram certo. Cuidemos então de ficar com algumas de suas sugestões.

A começar pelos parágrafos de reflexão prévia, onde os empréstimos formais são considerados à luz tanto da sociedade de origem como da nossa. Esta espécie de verificação preliminar de formas e categorias pela experiência disponível faz parte das tarefas elementares do espírito crítico seja onde for. Num país como o Brasil entretanto ela é mais indispensável — e produtiva — porque as diferenças que o distinguem das sociedades que lhe servem de padrão dificilmente deixam de pesar. Nem por isto aquela verificação é um cuidado corrente, pois o desejo de coincidir sem ressalvas vexatórias com a vida cultural dos países adiantados está entre as nossas aspirações mais caras.

Uma vez determinadas a forma e sua contraparte prática, vale a pena um exame em separado desta última, mesmo que breve. Isto para que fique bem consubstanciada a sua peculiaridade, ou, ainda, para que a distância que nos separa das sociedades canônicas não apareça como resultado da idiosincrasia de personagens ou de um escritor com imaginação desviada. Com efeito a quem haveria de ocorrer que "brasileiro nato" ou "brasileiro livre e

(12) Ver, do Autor, "Degradação do Espaço (Estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e dos comportamentos em *L'Assommoir*", *Revista de Letras*, vol. 14, Faculdades de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1972; e "Dialética da Malandragem", *Revista do Instituto de Estudos Brasileiro*, no. 8, São Paulo, 1970.

branco", noções com vocação de opereta, fossem categorias para levar a sério?

O essencial do trabalho naturalmente tem de estar na exploração e no comentário do movimento próprio à forma, com preferência para as suas consequências menos óbvias, ou as suas verdades mais surpreendentes, desde que demonstráveis. No contexto brasileiro, pobre em reflexão crítica sobre a sociedade, o rendimento extraliterário desta potência de revelação das formas oferece campo e tem oportunidade excepcional. Neste ponto é interessante a comparação com o ensaísmo de esquerda na Europa. A situação deste foi determinada de modo decisivo pela presença de uma teoria social avançada, vigorosamente analítica e crítica. Boa parte de seu trabalho consistiu em entretecer, para verificação e iluminação recíproca, os pontos altos da radicalização artística e os desdobramentos do capital, da luta de classes e da ordem burguesa, tendo como interlocutor de fundo a obra de Marx. Ora, a situação é diversa entre nós, onde existe uma considerável literatura de imaginação funcionando há mais de um século, enfronhada no específico e problemático das relações sociais do país, mas sem contrapartida conceitual de densidade equivalente à esquerda. Daí o caráter discreta mas resolutamente pioneiro dos ensaios de Antonio Candido, obrigado a prover ele mesmo a história, a sociologia e a psicologia social necessárias à plenitude de suas observações no plano formal.

Roberto Schwarz é professor do IEL da Unicamp. Já publicou nesta revista "A Poesia Envenenada de Dom Casmurro" (Nº 29).

Novos Estudos
CEBRAP
Nº 32, março 1992
pp. 31-46

RESUMO

O estudo de Antonio Candido sobre *O Cortiço* vai por um caminho próprio, que foge muito ao que a Teoria Literária recente recomenda. Roberto Schwarz procura apontar e comentar esta originalidade, com as suas implicações críticas e as vantagens que ela comporta.