UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

ANDRÉ BARBOSA DE MACEDO

ENTRE GRACILIANO RAMOS E GUIMARÃES ROSA

condições de recepção

leituras da crítica

questões de método

versão corrigida

São Paulo
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

ENTRE GRACILIANO RAMOS E GUIMARÃES ROSA

condições de recepção

leituras da crítica

questões de método

André Barbosa de Macedo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de doutor em Letras: Literatura Brasileira.

Orientador: José Miguel Wisnik

São Paulo
2015

FOLHA DE APROVAÇÃO

André Barbosa de Macedo

Entre Graciliano Ramos e Guimarães Rosa:

condições de recepção, leituras da crítica, questões de método

Tese apresentada
à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de doutor.
Programa de Pós-Graduação
em Literatura Brasileira.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Instituição: _____ Assinatura: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

*Aos meus pais e meus avós,
seres — trabalhadores — de sertão*

AGRADECIMENTOS

A José Miguel Wisnik (o orientador); Hélio de Seixas Guimarães e Jaime Ginzburg (os qualificadores); Susanne Klengel (a coorientadora na FU-Berlin); Christiane Quandt e Jasmin Wrobel (as professoras assistentes de S. Klengel); Jaime Andrés Báez León (o comentador dos meus textos nas reuniões da FU-Berlin).

A muitos anônimos funcionários e responsáveis por bibliotecas e arquivos brasileiros e estrangeiros (referidos ao longo da pesquisa); a muitos anônimos funcionários da USP e da FFLCH em geral e do bandeirão em particular.

A Hermison, Elisabete, Wilson, Fábio, Sheila, Leila, Vanessa, Carla, Rodrigo, Elanir, Rosely, Alessandra, Matheus e Flávia, Henrik, Phillip, Evgenia, Tito, Katrin e Rohnstocks, Anne, Pedro, Christiane, Isabella e Mário.

Ao Cnpq (pela bolsa de doutorado) e à Capes (doutorado sanduíche).

São armas insignificantes, mas são armas.

Graciliano Ramos

*Minha língua [...] é a arma
com a qual defendo a dignidade do homem.*

João Guimarães Rosa

RESUMO

MACEDO, André Barbosa de. *Entre Graciliano Ramos e Guimarães Rosa: condições de recepção, leituras da crítica, questões de método.*

Como um mesmo crítico, a partir de sua perspectiva, leu Graciliano Ramos e, depois, Guimarães Rosa? Essa foi a pergunta primordial que motivou todo o andamento da pesquisa. A ela se seguiram outras: quais dificuldades impunham o trânsito entre leituras dos dois escritores brasileiros que talvez sejam os mais complexos prosadores do século XX? Quais os procedimentos de leitura crítica adotados? Quais transformações são perceptíveis na sucessão do ofício da crítica literária? Quais diálogos (declarados, velados, acidentais), para concordância ou discordância de pontos de vista, foram estabelecidos entre as leituras de diferentes críticos? Englobando dificuldades, procedimentos, transformações e diálogos, essas indagações dizem respeito a dois problemas centrais que podemos especificar como “tensão entre a escrita dos escritores e a leitura dos críticos” e “tensão metodológica” entre os críticos. Sendo assim, partindo da crítica de rodapé nos anos 1940, selecionamos oito críticos para tratar de tais indagações e problemas: Sérgio Milliet, Alvaro Lins, Franklin de Oliveira, Wilson Martins, Antonio Candido, Alfredo Bosi, Luiz Costa Lima e Adélia Meneses. O estudo comparativo, com foco em oito críticos e dois escritores, permitiu desenvolver abordagens, capítulo a capítulo, com um *triplo interesse*, ou seja, investigar três problemas principais: *condições de recepção, leituras da crítica, questões de método.*

Palavras-chave: literatura brasileira; Graciliano Ramos; Guimarães Rosa; recepção crítica; teoria literária; estudos comparados

ABSTRACT

Macedo, André Barbosa. *Between Graciliano Ramos and Guimarães Rosa: conditions of reception, readings of the criticism, questions of method.*

How did the same critic read first Graciliano Ramos and then Guimarães Rosa from the same perspective? It was the main question which motivated throughout the course this research. It was followed by others: what were the difficulties imposed by the transit among the readings of the two Brazilian authors who may be the most complex prose writers of the twentieth century? What were the critical reading procedures adopted? What changes are noticed in succession of the literary criticism's craft? What dialogues (declared, veiled, accidental), agreeing of conflicting points of view have been established among the readings of different critics? Encompassing difficulties, procedures, changes and dialogues, these questions relate to two central problems that we can specify as "tension between the writings of the writers and the reading of the critics" and "methodological tension" among critics. Thus, starting from the newspaper criticism of the 1940s, we have selected eight critics for researching these questions and problems: Sergio Milliet, Alvaro Lins, Oliveira Franklin, Wilson Martins, Antonio Candido, Alfredo Bosi, Luiz Costa Lima and Adelia Meneses. The comparative study, focusing on eight critics and two writers, allowed the development of approaches, chapter by chapter, with a *triple interest*, that is, investigate three main problems: *conditions of reception, readings of the criticism, questions of method.*

Keywords: Brazilian literature; Graciliano Ramos; Guimarães Rosa; critical reception; literary theory; comparative literary studies

SUMÁRIO

PARA COMEÇAR.....	11
CAPÍTULO 1:	
Sérgio Milliet, Alvaro Lins, Franklin de Oliveira, Wilson Martins.....	17
Jornais, titulares, rodapés.....	19
Graciliano Ramos e Guimarães Rosa nos rodapés.....	28
Questões de método: primeira parte, primeira abordagem.....	61
CAPÍTULO 2:	
Antonio Candido.....	78
Crítica de jornal:	
das <i>Notas de crítica literária Graciliano Ramos à Resenha Grande Sertão: Veredas...</i>	81
Dedicação à literatura:	
de <i>O sertão e o mundo a Cinquenta anos de Vidas secas</i>	103
Questões de método: segunda parte, primeira abordagem.....	121
CAPÍTULO 3:	
Alfredo Bosi, Luiz Costa Lima, Adélia Meneses.....	156
Universidades, professores, críticos.....	157
Graciliano Ramos e Guimarães Rosa nos escritos de Bosi.....	170
Graciliano Ramos e Guimarães Rosa nos escritos de Costa Lima.....	184
Graciliano Ramos e Guimarães Rosa nos escritos de Adélia Meneses.....	199
Questões de método: terceira parte, primeira abordagem.....	211
CAPÍTULO 4:	
Condições de recepção, leituras da crítica, questões de método: abordagem final.....	258
Condições de recepção.....	258
Leituras da crítica.....	263
Questões de método.....	284
<i>Primeiro excurso: sobre teorias da recepção</i>	300
<i>Segundo excurso: sobre superposições</i>	304
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	310

PARA COMEÇAR

*Os momentos literários mais fecundos, aqueles que fazem história,
talvez sejam os de maior tensão entre a escrita dos escritores e a leitura dos críticos.*

Benedito Nunes

*Cada um com as suas armas.
A nossa é essa: esclarecer o pensamento e pôr ordem nas ideias.*

Antonio Candido

Como um mesmo crítico, a partir de sua perspectiva, leu Graciliano Ramos e, depois, Guimarães Rosa? Essa foi a pergunta primordial que motivou todo o andamento da pesquisa.

A ela se seguiram outras: quais dificuldades impunham o trânsito entre leituras dos dois escritores brasileiros que talvez sejam os mais complexos prosadores do século XX? Quais os procedimentos de leitura crítica adotados? Quais transformações são perceptíveis na sucessão do ofício da crítica literária? Quais diálogos (declarados, velados, acidentais), para concordância ou discordância de pontos de vista, foram estabelecidos entre as leituras de diferentes críticos?¹

¹ É necessário registrar que as leituras e discussões de quatro disciplinas foram fundamentais para a formulação dessas perguntas e dos problemas da pesquisa: *Tendências e leituras críticas: problemas e perspectivas I e II* (em 2007 e 2011), com Sandra Nitrini; *Literatura e crítica no Brasil: autores principais* (em 2009), com José Miguel Wisnik; e *A obra de Machado de Assis e sua recepção crítica* (em 2010), com Hélio Guimarães. Acompanhamos, ainda, em 2013, as proveitosas reuniões semanais com doutorandos conduzidas por Susanne Klengel e suas duas professoras assistentes, Christiane Quandt e Jasmin Wrobel, na Universidade Livre de Berlim; isso, juntamente com os comentários de Jaime Andrés Báez León, trouxe contribuições importantes. Houve, ainda, em 2014, a participação em parte de uma disciplina de Ana Paula Pacheco, com discussões incipientes, segundo ela própria, sobre “temporalidades diferenciais” — tal participação na disciplina (*Modernismos, Modernidade e Revolução: Graciliano Ramos e a crise do romance nos anos 1930*) foi interrompida pela longa greve de 2014 na USP e demais universidades públicas paulistas. Além disso, reconhecemos importantes referências nos livros de João Luiz Lafetá, *1930: a crítica e o modernismo*, e de Hélio Guimarães, *O romance machadiano e o público de literatura no século 19* — além da tese de livre-docência, *Machado de Assis, o escritor que nos lê: a figura e a obra machadianas através da recepção e das polêmicas*.

Englobando dificuldades, procedimentos, transformações e diálogos, essas indagações dizem respeito a dois problemas centrais que podemos especificar, com Benedito Nunes e Flora Süssekind, como “tensão entre a escrita dos escritores e a leitura dos críticos”² e “tensão metodológica”³ entre os críticos. E Nunes observa que esses, os críticos, põem em ação “variada gama de métodos analíticos e de procedimentos explicativos e compreensivos”.⁴

As tensões indicadas por Nunes e Süssekind dizem respeito a *o que* e *como* os críticos leem. E o *como*, para começar, leva ao *método*, questão que passou a ser fundamental na modernidade desde o *Discurso do método* de René Descartes, pensador cujas obras estabeleceram o marco inicial do pensamento moderno. Nesse *Discurso*, o filósofo francês elaborava, inclusive, sob inspiração matemática, preceitos para a condução do espírito.⁵ A importância do discurso, dos preceitos e das bases da metafísica cartesiana pode ser atestada pela recorrência com que pensadores posteriores dialogam com Descartes.⁶

A questão do método, portanto, tornou-se ao longo da modernidade questão crucial para as filosofias e para as ciências humanas. E assim sendo, não deixou de atingir também a crítica literária e, mais especificamente, a leitura de narrativas ficcionais. Entretanto, foi apenas no século XX que essa questão do método ganhou força no exercício desse tipo de crítica. Antes, como podemos constatar pela crítica de jornal francesa e brasileira (Sainte-Beuve, Alvaro Lins, Sérgio Milliet etc.), a assistemática e subjetividade de um pensador renascentista (Montaigne, *Ensaaios*) aliada à sistematicidade e tecnicidade de um pensador ainda antigo (Aristóteles, *Poética* e *Retórica*) tinham muito mais importância. De maneira que, como veremos no primeiro capítulo, apesar das acusações de impressionismo, havia algum método na crítica de rodapé, o qual delineamos como *método básico*. Assim, se de Montaigne provinha o estilo ensaístico, que os próprios críticos qualificavam, no seu caráter assistemático e subjetivo (mais do que especificamente cético), com um adjetivo do próprio

² NUNES, B. “Crítica literária no Brasil, ontem e hoje”, *Rumos da crítica*, 2000, p. 54.

³ SÜSSEKIND, F. “Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna”, *Papéis colados*, 2002, p. 14

⁴ NUNES, B. “Crítica literária no Brasil, ontem e hoje”, *Rumos da crítica*, 2000, p. 52

⁵ cf. DESCARTES, R. *Discurso do método*, 1996

⁶ Por exemplo: filósofos ingleses (Locke, Bacon, Hume etc.) e pensadores do Grande Racionalismo (Leibniz, Espinosa etc.) numa série de obras, Kant nas três críticas, Hegel na *Fenomenologia do espírito*, Marx em *O capital*, Husserl na *intencionalidade da consciência*, Heidegger em *Ser e tempo*, Freud na elaboração do *método psicanalítico*, Lacan na *inversão do cogito*, Lukács na *ontologia do ser social*, Sartre em *Crítica da razão dialética*, Lévi-Strauss nas suas *oposições*, Adorno na *dialética negativa*, Foucault nas suas propostas de *arqueologia, crítica e genealogia* e mesmo Saussure nos seus *dualismos*.

autor francês (“*ondoyant*”), as noções provenientes de Aristóteles, sempre cerradas, sistematicamente armadas, aliavam-se a outras referências já modernas, como veremos.

Assim como para as ciências humanas e as filosofias o *método* — o *modo de atribuir verdade ou falsidade* — vem a ser primordial na modernidade, determinando um exame radical do conhecimento passado, o *modo de ler* as narrativas modernas (romance e conto), cuja escrita — a partir de *Dom Quixote* e outras obras — remete ao mesmo século no qual veio à luz o *Discurso do método*, também passa por transformações radicais. Entretanto, apesar da estrita dependência em que se encontra a crítica em relação a filosofias e ciências humanas, com as diversas ressonâncias dessas sobre aquela, repetimos que o processo de delimitar um *método* foi muito mais lento no âmbito da crítica literária, de forma que as formulações mais detidas e modernas foram estabelecidas, de fato e de direito, somente no século XX. E ponto importante: não se trata apenas de *método* para *atribuir verdade*, trata-se também de atribuir *valor estético* ou *valor literário* a uma narrativa em comparação com outras no primeiro momento da recepção e, depois, reatribuir tal valor nos diversos momentos seguintes da recepção crítica.

No caso da crítica literária brasileira, o processo de delimitar mais claramente um *método* coincide com a transição entre dois tipos de crítica (a de rodapé e a universitária) e com a publicação e recepção das obras daqueles que talvez sejam os dois maiores narradores brasileiros do século, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. Assim, num período de mais ou menos sete décadas, a crítica que se caracterizava sobretudo pela necessidade de acompanhar de forma imediata o movimento editorial através das páginas de jornal, com escritos mais gerais e panorâmicos (rodapés), tornou-se uma crítica moderna de obras já consagradas, de escritos direcionados a pares (ensaios, livros, teses) e de abordagens cada vez mais específicas — e a especificidade diz respeito tanto a *o que* tratar no interior de uma ou mais obras quanto a *como* ler.

Esse movimento de *especificar* leva lentamente a tornar *especialista*, de forma que passamos de um *método básico* para um *método específico*, e cada vez mais específico. Houve, como acompanharemos detidamente, um incremento paulatino das *questões de método*, que se valeram de condições criadas por um novo espaço para o exercício mais aprofundado da crítica — filosofias, ciências humanas e modernas teorias literárias deram as suas contribuições. Entretanto, se as questões de método são uma espécie de núcleo duro, elas

não podem prescindir de uma ampla compreensão quanto às condições para o exercício da crítica e quanto a *o que* exatamente os críticos leram nas obras.

É o que veremos nos três capítulos que se seguem, os quais se norteiam por um *triplo interesse*, ou seja, investigam três problemas principais a serem retomados no quarto capítulo: ***condições de recepção*** (com abordagens históricas), ***leituras da crítica*** (com abordagens de recepção literária), ***questões de método*** (com abordagens de teoria literária).

*

No primeiro capítulo, tratamos de quatro críticos de rodapé: Sérgio Milliet, Alvaro Lins, Franklin de Oliveira e Wilson Martins. Críticos com formação e trajetória diferentes mas que se aproximavam pela atuação em dois dos principais jornais de Rio de Janeiro e São Paulo, *Correio da Manhã* e *O Estado de S. Paulo*.

No segundo capítulo, Antonio Candido aparece como o que podemos chamar de *crítico-ponte* — para adaptar uma expressão que ele usou para Milliet (homem-ponte) —, pois, diferentemente de Afrânio Coutinho, Candido foi, de fato, crítico de rodapé por alguns anos e, depois, tornou-se um dos principais críticos (se não o principal) no âmbito universitário, tendo uma série de orientandos que vieram a ser críticos importantes.

Especialmente no caso desses cinco críticos — Milliet, Lins, Oliveira, Martins, Candido —, fizemos uso de procedimento próprio ao *métier* de historiador, com recurso a *fontes primárias* disponíveis sobre o percurso intelectual deles, conforme indicamos ao longo dos capítulos (rodapés originais, documentos e livros dos críticos) — as referências, para esse ponto do trabalho, foram Carlo Ginzburg⁷ e Jacques Le Goff.⁸ Ainda nesse ponto de convergência com a pesquisa de historiador, recorreremos a entrevistas, que são consideradas como “uma fonte intencionalmente produzida, colhida *a posteriori*”.⁹

Os cinco críticos tratados nos dois primeiros capítulos estiveram entre aqueles que constituíram as primeiras recepções das obras de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa entre os anos 1940 e 1960 — via rodapé. E como se isso não bastasse, por uma razão histórico-literária que aumenta a importância do que aqui pesquisamos, vários dos escritos deles estão entre as principais abordagens sobre as obras dos dois escritores em mira — são referência

⁷ GINZBURG, C. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”, *Mitos, emblemas, sinais*, 1989

⁸ LE GOFF, J. “Documento/monumento”, *História e memória*, 1996

⁹ ALBERTI, V. “Fontes Oraís: Histórias dentro da História”, *Fontes históricas*, 2006

fundamental para *o que* foi lido —, além de trazerem elementos suficientes para discutir as questões de método.

Portanto, repetimos, um *triplo interesse* que se complexifica ao longo do capítulo sobre o *crítico-ponte* que é Antonio Candido, pois houve a passagem do jornal para a universidade, do rodapé para ensaios e livros, de um *método básico* para um *método específico* — como detalharemos.

O *triplo interesse* se estende, um pouco modificado, ao terceiro capítulo. Aí tratamos de Alfredo Bosi, Luiz Costa Lima e Adélia Meneses. Críticos que já foram beneficiados pelas leituras críticas anteriores, pela consolidação do novo espaço de formação e de atuação — a universidade — e pela possibilidade de elaborar com mais conhecimento de causa e com mais referências o *modo de ler*, um *método específico*.

Na atenção especificamente à investigação de *o que* exatamente os oito críticos leram nas obras, realizamos para cada um dos casos um passo a passo, escrito a escrito, revisão a revisão. De maneira que o primeiro critério comparativo era do crítico em relação a ele mesmo. Feito isso, só depois, contrastamos *o que* disse em seu conjunto de escritos com *o que* surgia naqueles de outros críticos.

*

No quarto e último capítulo, retomamos os três problemas principais — *condições de recepção, leituras da crítica, questões de método* — com a finalidade de articular e finalizar as abordagens dos três capítulos precedentes.

Sobre as *condições de recepção*, procuramos discernir vantagens e desvantagens dos dois tipos de crítica: rodapé (maior publicidade, imediatismo provocado pela dinâmica editorial, visões gerais) *versus* crítica universitária (escritos para pares, sem sujeição ao movimento editorial, estudos aprofundados).

No tópico final dedicado às *leituras da crítica*, sintetizamos brevemente *o que* várias outras leituras abordaram em obras dos dois escritores, articulando-as sucintamente com as dos oito críticos em foco. Constatamos aí que grande parte das leituras que se revelaram referenciais e os problemas teóricos mais importantes já estavam contemplados nos escritos de Milliet, Lins, Oliveira, Martins, Candido, Bosi, Costa Lima e Meneses.

Por fim, encerramos com um aprofundamento sobre as *questões de método*, recorrendo às abordagens dos três primeiros capítulos e a discussões teóricas quanto à recepção literária.

Concluimos que houve um paulatino incremento do *modo de ler*: as *dificuldades* impostas pelas obras literárias (principalmente de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa) e as disputas pelos *procedimentos* teóricos sempre impulsionam o *leitor crítico* ao movimento de formular e reformular uma *perspectiva de leitura*, tal movimento vale inclusive em relação à inércia de um escrito próprio que já se tornou parcial ou totalmente revisável; nisso, são geradas as *transformações* do ofício, as quais sempre se dão através de muitos *diálogos* — mais ou menos francos. E o movimento de formular e reformular uma *perspectiva de leitura*, apesar de estar sempre sujeito às *condições de recepção*, à dinâmica das *leituras da crítica* e às *questões de método*, é um tanto *imprevisível*. Nesse sentido, a *imprevisibilidade* é discernível apenas *a posteriori*, fazendo a investigação a partir das próprias leituras concretizadas. Isso possibilita enfatizar a importância de constituir um *repertório* de *o que* foi lido nas obras dos escritores brasileiros e, passo além, um *repertório* de *como* foi lido — sem deixar de atentar previamente às condições em que tais repertórios críticos foram constituídos.

CAPÍTULO 1

SÉRGIO MILLIET, ALVARO LINS, FRANKLIN DE OLIVEIRA, WILSON MARTINS

Sérgio Milliet, Alvaro Lins, Antonio Candido, Wilson Martins, Franklin de Oliveira, entre muitos outros, eram críticos que, nos anos 1940 e 1950, atuavam em rodapés e tinham, cada um deles, seus escritos difundidos país a fora por mais de um jornal. Milliet, que já possuía livros de ensaios diversos, escreveu regularmente a coluna *Últimos Livros* para *O Estado de S. Paulo*, a partir de julho de 1943. Candido, após experiência na revista *Clima*, iniciou-se em rodapé na *Folha da Manhã*, em janeiro de 1943. Lins, depois de iniciar suas atividades em Pernambuco e desagradar jesuítas em estudo sobre Eça, assumiu o posto de crítico titular do *Correio da Manhã*, em agosto de 1940. Martins, por sua vez, de fevereiro de 1943¹ em diante, designava de *Interpretações* o pé de página de *O Dia*. Oliveira, depois de muitos anos como cronista da revista *O Cruzeiro*, inaugurou a coluna *Livros na mesa* do *Correio da Manhã* em maio de 1956. Assim, leitores de, respectivamente, São Paulo, Rio de Janeiro e Curitiba, podiam acompanhar semanalmente em tais jornais discussões sobre a produção intelectual, não apenas literária, brasileira e internacional. De maneira menos regular, os escritos circulavam, por exemplo, para não estender muito a lista, entre esses mesmos jornais. Rodapés de Milliet foram publicados no *Correio da Manhã*; rodapés de Alvaro Lins saíam na *Folha da Manhã*;² vários de Martins, antes que ele se tornasse o crítico titular de *O Estado de S. Paulo*, em 1954, foram aí oferecidos aos leitores do jornal.³

¹ Essa indicação é apenas provável, mas toma como referência os recortes existentes no arquivo de Wilson Martins. Em 28 de janeiro de 1943, Martins teve “A grande inteligência de Otto Maria Carpeaux” publicado em *O Dia*, mas o texto ainda não vinha sob a forma de rodapé nem sob a designação de *Interpretações*. O primeiro texto que consta com essa forma e designação, segundo datação manuscrita, muito provavelmente do próprio crítico, é “A poesia de Mário de Andrade” (04/02/1943). Cf. Arquivo de Wilson Martins, Universidade Estadual de Ponta Grossa (Paraná). (Agradecemos a Miguel Sanches Neto o acesso ao arquivo ainda a organizar.)

² No *Jornal de Crítica: 6ª série*, Alvaro Lins agradecia o direito de publicação aos seguintes “jornais nos Estados”: “FOLHA DA MANHÃ, de São Paulo. A TRIBUNA, de Santos. DIÁRIO DE NOTÍCIAS, da Bahia. FOLHA DO NORTE, do Pará.” LINS, A. *Jornal de Crítica: 6ª série*, 1951, p. 7

³ Um texto de Wilson Martins, por exemplo, intitulado “Retorno às fontes da poesia”, segundo indicações em

Outros nomes importantes das décadas de 1940 e 1950 publicavam crítica literária nesses mesmos jornais e, ainda, outros: Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda e Afrânio Coutinho escreveram para o *Diário de Notícias*; Roger Bastide, para *O Estado de S. Paulo*; Tristão de Ataíde, para *O Jornal*; Roberto Alvim Correia, para *A Manhã*; Otto Maria Carpeaux, para o *Correio da Manhã*.⁴

original datilografado, foi publicado em: “*O Dia* – Curitiba, 17, 24 e 31 de janeiro de 1943; *Diário da Noite*, 5-2-1946; *O Estado de S. Paulo*, 28-2-1946; *Folha do Norte* – Suplemento – Belém, 13-4-1947.” Cf. Arquivo de Wilson Martins, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa (PR).

⁴ cf. MENESES, A. *A obra crítica de Alvaro Lins e sua função histórica*, 1979; LAFETÁ, J. L. *1930: a crítica e o modernismo*, 2000. Os rodapés de Carpeaux, em mais um exemplo de que os escritos circulavam pelos jornais do país, eram publicados também em *O Estado de S. Paulo* e “em *A Tribuna (Santos)*; no *Correio do Povo* (Porto Alegre); e em Belo Horizonte no *Diário de Minas*” e, a partir de 1959, em *O Diário*. CARPEAUX, O. M. “Nota prévia”, *Livros na mesa*, 1960, p. 7

1. Jornais, titulares, rodapés

Publicado na então capital federal, o *Correio da Manhã* foi fundado por Edmundo Bittencourt em 1901, justamente no período em que Nelson Werneck Sodré identifica os primórdios da passagem de imprensa artesanal para imprensa empresarial.⁵ O jornal conservou durante décadas o *status* de o grande jornal, assumindo em muitos momentos “ferrenho oposicionismo, de extrema virulência”.⁶ Depois de destacá-lo como um daqueles que possuía “poder de difusão junto ao público”, Marialva Barbosa cita o jornalista Villas-Boas Corrêa para dimensionar-lhe a posição: “Se vocês quiserem uma hierarquia, é o seguinte: havia mais ou menos dezessete, dezoito jornais no Rio. Certamente, disparado, o *Correio da Manhã* era o mais importante, com mais peso político; o *Diário de Notícias* era o segundo, pela respeitabilidade”.⁷ Sobre a postura durante o Estado Novo, o jornalista Joel Silveira admitia e ressaltava: “aderiu, não podia ser contra. Mas os elogios eram magros. O grosso da imprensa ficou do lado do Estado Novo e assim se conservou ou compulsoriamente ou gostosamente.”⁸ E sustentava que foi o jornal que “rompeu essa asfixia, esse sufoco, com a entrevista do José Américo, feita pelo Carlos Lacerda.”⁹ Noutra situação, apesar da importância política que então detinham novos periódicos como *Última Hora* e *Tribuna da Imprensa*, as páginas do jornal serviram como tribuna legalista em defesa da posse, ameaçada, de Kubitschek. O episódio rendeu ao crítico literário Alvaro Lins, o responsável pelos textos da defesa política, a alcunha irônica de “ministro do *Correio da Manhã*.”¹⁰ Em decorrência de todo esse peso político, após apoiar o movimento que culminou no golpe de 1964, o jornal

⁵ Sodré traça, em nota, a trajetória de Bittencourt: “Edmundo Bittencourt (1866-1943) nasceu em Santa Maria, província do Rio Grande do Sul e fez os seus primeiros estudos em Porto Alegre, onde colaborou em *A Reforma*, de Silveira Martins. Depois de breve passagem por S. Paulo, veio para o Rio de Janeiro, em 1889, provisionando-se em solicitador no Foro, enquanto concluiu os preparatórios e tirava o curso de direito. Começou a advogar com Rui Barbosa e Sancho de Barros Pimentel. Em 1908, foi liquidada a sociedade que mantinha *A República*, cujo espólio Rui Barbosa e Carlos Bandeira adquiriram, fundando *A Imprensa*, que Edmundo Bittencourt secretariou e que, suspensa a 25 de abril de 1900, voltou a circular a 2 de janeiro de 1901, mas foi liquidada pela crise financeira e desapareceu a 24 de abril, quando Edmundo comprou-lhe o material e arrendou o prédio da rua do Ouvidor, 117, dando início ao *Correio da Manhã*, lançado a 15 de junho de 1901, que se caracterizou desde logo como jornal de oposição, o que lhe valeu grande prestígio nas camadas populares. Em 1906, Edmundo Bittencourt teve de bater-se em duelo com Pinheiro Machado, a quem o jornal atacava com violência. Como Irineu Marinho, dez anos depois, Edmundo Bittencourt foi dos últimos exemplos de esforço para fazer um jornal, tornando-o de iniciativa individual em empresa próspera.” SODRÉ, N. W. *História da imprensa no Brasil*, 1999, p. 287, nota 204

⁶ *Ibid.*, p. 278

⁷ BARBOSA, M. *História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000*, 2007, p. 156. A citação de Corrêa provém de depoimento ao CPDOC-FGV em 1997 (Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas).

⁸ *Ibid.*, p. 111. A citação de Silveira provém de depoimento à *Folha de S. Paulo*.

⁹ *Ibid.*, p. 111

¹⁰ MENESES, A. *A obra crítica de Alvaro Lins e sua função histórica*, 1979, p. 43

veio a desaparecer justamente na ditadura militar. Pode-se dizer que se conservou, em diferentes conjunturas, a marca de Bittencourt, conforme citação de Sodré, proveniente do editorial de apresentação:

A praxe de quantos até hoje têm proposto pleitear no jornalismo nosso a causa do direito e das liberdades populares tem sido sempre a firmação antecipada, ao público, da mais completa neutralidade. Em bom senso sabe o povo que essa norma de neutralidade com que certa imprensa tem por costume carimbar-se é puro estratagema para, mais a gosto e a jeito, poder ser parcial e mercenária. Jornal que se propõe a defender a causa do povo não pode ser, de forma alguma, jornal neutro. Há de ser, forçosamente, jornal de opinião.¹¹

Certamente caberiam questionamentos quanto à concepção de “a causa do povo”, mas, de fato, a história do *Correio da Manhã* demonstrou a sua recusa à neutralidade, geralmente em sentido oposicionista. Talvez um antagonista possa ser apontado no *Jornal do Commercio*, ao qual os autores se referem como “servidor de todos os governos”,¹² “o que mais modifica sua feição empresarial para atender aos anseios do poder público, que efetivamente lhe dá sustentação”.¹³ Nesse sentido, o *Jornal do Commercio* também estaria em relação de antagonismo com *O Estado de S. Paulo*, jornal paulistano que engrossava as fileiras da imprensa oposicionista. Existente desde os tempos monárquicos (ano de 1875), sobreviveu às mudanças no ramo e nos regimes políticos, e tornou-se, com a morte de Júlio Mesquita, em 1927, sociedade anônima sob a condução do diretor-presidente Armando de Sales Oliveira.¹⁴ O jornal foi o único que não aderiu ao Estado Novo, o que lhe custou a intervenção do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) entre março de 1940 e dezembro de 1945.¹⁵ Capelato e Prado, depois de constatarem que os representantes de *O Estado* norteavam-se basicamente pela clássica teoria liberal do século XVIII, examinaram detidamente a linha político-ideológica seguida pelo “bravo matutino” entre 1927 e 1937 e chegaram a conclusão que certamente vale, com os devidos matizes, para toda a história do periódico:

Procuramos, em síntese, mostrar que as ideias liberais de que se utilizam os representantes do jornal para modelar a “opinião pública”, para formar a consciência de seu público leitor se amoldam e se reformulam em seu pensamento deixando transparecer os componentes conservadores de sua ideologia. Souberam eles admitir, quando as circunstâncias assim o exigiram, que “... o velho liberalismo de outrora, das cátedras e dos livros, dos versos e das

¹¹ SODRÉ, N. W. *História da imprensa no Brasil*, 1999.

¹² *Ibid.*, p. 370

¹³ BARBOSA, M. *História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000*, 2007, p. 44

¹⁴ cf. SODRÉ, N. W. *História da imprensa no Brasil*, 1999, p. 368. Sales de Oliveira veio a se tornar interventor federal e governador de São Paulo (1933-1936) e teve papel importante na criação da USP, voltaremos ao assunto adiante.

¹⁵ cf. *Ibid.*, p. 368

orações, tem que ceder lugar a um liberalismo mais modesto e parcimonioso que, renunciando ao propósito ilusório de proporcionar ao homem todas as liberdades, se contente com assegurar-lhe *umas poucas liberdades* fundamentais que lhe preservem a dignidade e lhes facilitem o aperfeiçoamento moral” (3-2-1935)¹⁶

O que aí se dizia sobre a *opinião pública* remetia a palavras de Plínio Barreto, que escrevia em artigo de 1928 sobre “um verdadeiro jornal”, por meio de notícias e artigos, dispensar o público do “trabalho de formar ideias”, fornecendo-as “já feitas e polidas todas as tardes, sem disfarces e sem enfeites, lisas, claras e puras”.¹⁷ Em direção semelhante à de Capelato e Prado, Sérgio Miceli, por sua vez, tratando da “posição de força relativa” do “grupo do Estado” (aspas dele), relaciona política e cultura ao dizer que a força de que o grupo dispunha “como baluarte do 'liberalismo' oligárquico” era “indissociável de sua condição de empresários culturais”.¹⁸

Uma análise mais detida demandaria a relação mais pormenorizada de classes, frações de classe ou grupos sociais ligados aos periódicos nas diferentes conjunturas políticas abarcadas pelo período que aqui nos diz respeito, as décadas de 1940 a 1970. Entretanto, isso constituiria investigação à parte, basta o que já ficou dito. Para além disso, é suficiente ter em vista que, como argumenta Gramsci, um jornal ou uma revista são também “partidos”, “frações de partido” ou “funções de um determinado partido”.¹⁹ E em tais periódicos atuam jornalistas e intelectuais. Os primeiros desempenham funções relevantes, mas, via de regra, estão muito mais sujeitos ao imediatismo da notícia, à pauta estabelecida pela direção ou, ainda, a discussões suscitadas pelo imediatismo, as quais devem ser elaboradas em linguagem acessível ao leitor, que nunca é conhecedor de todos os assuntos envolvidos na multiplicidade do mundo moderno. Trata-se, portanto, de trabalhar entre os polos da distinção que a imprensa realizou ao longo do tempo entre “matéria de caráter informacional ou propriamente jornalística” e “texto de opinião”,²⁰ distinção fundada na mítica da neutralidade e objetividade construída ao longo de sua modernização. O jornalista que tende para o primeiro polo é o repórter, o que tende ao segundo, aproxima-se do intelectual. Nisso, para recorrer mais uma vez a Gramsci, um pode se passar por outro: “O tipo tradicional e vulgarizado do intelectual é fornecido pelo literato, pelo filósofo, pelo artista. Por isso, os jornalistas — que creem ser

¹⁶ CAPELATO, M. H.; PRADO, M. L. C. *O bravo matutino*, 1980, pp. 129-130

¹⁷ *Ibid.*, p. 95

¹⁸ MICELI, S. “Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-45)”, *Intelectuais à brasileira*, 2008, p. 90

¹⁹ GRAMSCI, A. “O moderno príncipe”, *Maquiavel, a política e o Estado moderno*, 1989, p. 23

²⁰ LUCA, T. R. “A grande imprensa na primeira metade do século XX”, *História da imprensa no Brasil*, 2011, p. 152

literatos, filósofos, artistas— crêem também ser os 'verdadeiros' intelectuais.”²¹ Essa clivagem, entretanto, nem sempre esteve presente nos horizontes brasileiros. É possível dizer que, por parte de um mesmo agente, havia ênfase maior no jornalístico ou no intelectual de acordo com o gênero de escrito, lembre-se de Machado de Assis e Euclides da Cunha, do caso dos “anatolianos” e da afirmação de Miceli ao tratar da República Velha: “toda a vida intelectual era dominada pela grande imprensa, que constituía a principal instância de produção cultural da época e que fornecia a maioria das gratificações e posições intelectuais”.²² Tal imbricação foi sendo paulatinamente desfeita em concomitância com o “processo de diferenciação do campo intelectual”.²³ E a diferenciação vale de maneira diferente mesmo apenas no âmbito dos críticos literários que aqui trataremos nesse primeiro capítulo.

De qualquer maneira, no geral, dois pontos merecem ser ressaltados quanto ao intelectual e seu trabalho mais característico. Um é que ele não existe “espontaneamente”, “deve ser criado e cultivado”,²⁴ o que vai muito além de uma formação meramente jornalística. Outro ponto é que, de toda maneira, como argumentava Sartre, ele surge do interior do grupo formado pelos “técnicos do saber prático” no momento em que “*se mete no que é de sua conta* (em exterioridade: princípios que guiam sua vida, e interioridade: seu lugar vivido na sociedade) e de que os outros dizem que *se mete no que não é de sua conta*”.²⁵ Esse intrometimento, prosseguia Sartre, não se dá por simples decisão do “técnico do saber” (dividido entre o universalismo da técnica e o particularismo da ideologia que atravessa seu ofício). O intrometer-se “depende de sua história pessoal ter ou não conseguido desfazer nele a tensão que o caracteriza; em última análise, o conjunto dos fatores que realizam a transformação é de ordem social”.²⁶ Uma vez “intelectual *de fato*”, uma das formas de “se meter no que é da sua conta” é ocupar as páginas dos jornais, e cabe assinalar que aí havia regularmente textos de figuras díspares como Milliet, Lins, Martins, Candido, Carpeaux, Afrânio Coutinho (críticos literários com orientações diversas), Mário de Andrade (sobretudo escritor mas, também, crítico literário), Sérgio Buarque de Holanda (sobretudo historiador, mas, também, crítico literário), Roger Bastide (crítico mas sobretudo sociólogo), Alceu

²¹ GRAMSCI, A. *Os intelectuais e a organização da cultura*, 1982, p. 8

²² MICELI, S. “Poder, sexo e letras na República Velha (um estudo clínico dos anatolianos)”, *Intelectuais à brasileira*, 2008, p. 17. “Anatolianos”, como aparece já no subtítulo do estudo, é o termo que Sergio Miceli usa para se referir aos intelectuais do período entre “por volta de 1908-10” e a “eclosão do movimento modernista em 1922”. *Ibid.*, p. 15

²³ MICELI, S. “Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-45)”, *Intelectuais à brasileira*, 2008, p. 265

²⁴ GRAMSCI, A. *Os intelectuais e a organização da cultura*, 1982, p. 182

²⁵ SARTRE, J.-P. *Em defesa dos intelectuais*, 1994, p. 29

²⁶ *Ibid.*, p. 29

Amoroso Lima (crítico literário, mas, também, intelectual católico), Silveira Bueno (filólogo), Nelson Werneck Sodré (historiador), Carlos Drummond de Andrade (sobretudo poeta), Gilberto Freyre (sociólogo) e muitos outros — entre eles: Plínio Barreto, Pierre Monbeig, Emilio Willems, Lourival Gomes Machado, Cláudio Abramo, Frederico Heller, Paul Arbousse Bastide, Fernando Góes, Edgard Cavalheiro, Mario Donato etc.

Mas, afunilemos a questão. O intelectual que nos interessa diretamente é o crítico literário. E, mais especificamente, um grupo entre aqueles que atuavam como o crítico titular de um rodapé. Assim, antes de prosseguir, convém indagar: um rodapé, o que é isso? Na maior parte das vezes, para fazer jus ao nome, a coluna vinha ali, no pé de uma das primeiras páginas. A título de exemplo, na edição de sábado, 3 de julho de 1943 de *O Estado de S. Paulo*, cuja manchete informava que *A ofensiva aliada desenvolve-se vitoriosamente no pacífico*, fizeram publicar o texto de Milliet, *Volta à crítica*, na página quatro. Acima dele, Mario Cuastini escrevia sobre a *A campanha da borracha*; Edmundo Rossi, sobre *Psicopatologia do exagero*; Silveira Bueno, sobre *Questões de Português*; além de outras colunas, de caráter meramente informativo (*Artes e Artistas*; *A Sociedade*; *Notas e informações*). Antes disso, no dia 18 de outubro de 1941, também sábado, enquanto a manchete do *Correio da Manhã* chamava a atenção do leitor para notícia sobre *A batalha pela posse de Moscou*, Lins abordava as obras de Graciliano Ramos no rodapé intitulado *Vidas Secas*, logo abaixo da coluna de Costa Rego, *História Comparada*, e de uma série de pequenas colunas, notícias e anúncios: *Pingos & Respingos*; *A terrível ternura*; *Declarações do ministro polonês*; *Quinzena do livro português*; *Notas Históricas*; *Sindicatos dos jornalistas profissionais: um programa da nova diretoria*; *Garganta-Nariz-Ouvidos: Dr. Antonio Leão Veloso*; *Criado um serviço de imprensa no consulado geral do Paraguai*; *Regulamento do imposto de consumo* etc. Com menos informações, mas semelhante, era a página em que fizeram publicar o rodapé inaugural de Candido, *Ouverture*, na edição da *Folha da Manhã* de 7 de janeiro de 1943, quinta-feira, com a manchete: *Buerat Ocupada pelas Forças do 8.º Exército Britânico*. Havia, logo acima, a longa coluna *Crônica Social* (aniversário, noivados, casamentos, homenagens etc.) e anúncios: *Para cabelos brancos? Loção Leblon*; *Dr. Ernani Coelho, advocacia em geral* etc.

Dessa forma, as páginas do jornal, cuja materialização em papel também configura uma mercadoria, além de veículo de luta política e empresa, acompanhavam e registravam aspectos diversos do andamento da vida moderna. E o rodapé ocupava-se, como bem observou Adélia Meneses, com a “atualidade literária” — uma atualidade entre outras: “atualidade política”, “atualidade econômica” etc. Nisso, os críticos visavam fazer a mediação

entre “o autor e o público; apresentar e divulgar os novos; passar em revista os livros da semana; fazer balanços periódicos”.²⁷ O problema crucial para tal tipo de crítica, já dizia Sainte-Beuve, era “a crítica dos contemporâneos”.²⁸ Entretanto, embora os críticos estivessem sujeitos à dinâmica, rotina e imposições do veículo, como a extensão do texto, a obediência a prazos e o caráter de *domínio público* do escrito, não é possível afirmar que a coluna “dobrase às necessidades da notícia”,²⁹ a sujeição era apenas parcial, pois não se tratava de mera informação nem era total o imediatismo do novo. Havia a possibilidade de explicitação de certas posições (literárias, políticas etc.) e, também, do desenvolvimento de um dado assunto (em mais de um rodapé) ou o retorno a ele, em outra ocasião. Havia, de fato, após 1942, como vários rodapés o confirmam, margem para ponderações, mesmo no contexto que aqui constitui um primeiro momento, de guerra mundial e ditadura brasileira, com censura e ameaça constante de fechamento de jornais. Num veículo que se tornava cada vez mais jornal-empresa para um público compreendido como massa, em país cuja massa ainda era contraditoriamente escassa, devido ao número diminuto de leitores, escritos como o rodapé contrabalançavam a pressa cotidiana do acontecimento e o mercantilismo estampados nas páginas. E como oportunamente assinala João Cezar de Castro Rocha, “a crítica de rodapé nunca foi um bloco monolítico, definido por um suposto ‘impressionismo diletante’, felizmente superado pelo rigor e pela cientificidade, frutos dourados da especialização”.³⁰ Assim, é necessário compreender quem eram os críticos e, depois, o teor da crítica que praticavam.

Milliet, quando assumiu na condição de crítico titular o rodapé de *O Estado de S. Paulo*, estava próximo de completar quarenta e cinco anos, tinha larga experiência intelectual adquirida com trabalhos diversos em periódicos, literatura, sociologia, política, artes plásticas, tradução, atividades culturais, administração pública e privada (bibliotecário e diretor de biblioteca, chefe de divisão de documentação, secretário e tesoureiro de instituição de ensino superior, gerente de jornal) e magistério no ensino superior (Escola de Sociologia e Política, de 1937 a 1944). Depois de formação em Ciências Econômicas e Sociais realizada na Suíça, esteve dividido entre círculos intelectuais estrangeiros e brasileiros (foi um dos participantes, com poema em francês, da Semana de Arte Moderna), mas fixou-se no Brasil somente a partir de 1926. Entre uma década e outra (1920-1930), as publicações poéticas cederam lugar aos

²⁷ MENESES, A. *A obra crítica de Alvaro Lins e sua função histórica*, 1979, pp. 32-33

²⁸ *Ibid.*, pp. 32-33

²⁹ *Ibid.*, p. 32; sobre *domínio público*, p. 24

³⁰ ROCHA, J. C. C. *Crítica literária: em busca do tempo perdido?*, 2011, p. 232

textos ensaísticos, e Milliet consolidou sua atividade como crítico de arte, não apenas de literatura.³¹ Ao assumir o rodapé em 1943, verifica-se que o foco era a literatura (romance, conto, poesia, crítica literária etc.), mas o trabalho também envolvia, em sentido amplo, crítica artística, cultural, social e política. Politicamente, esteve ligado ao Partido Democrático e, depois, com o fim da Era Vargas, à Esquerda Democrática.³²

Alvaro Lins, oriundo de Pernambuco, bacharel em Direito, tornou-se o crítico titular do *Correio da Manhã* bem mais jovem, aos vinte e oito anos. Apesar de relativamente jovem, também acumulava significativa experiência em política (secretário de governo em Pernambuco e tentativa de candidatura a deputado, inviabilizada pela instauração do Estado Novo), no magistério secundarista e no jornalismo (redator e diretor do *Diário da Manhã*, de 1937 a 1940). Além disso, já escrevera *História Literária de Eça de Queiroz*, estudo que lhe rendeu problemas com jesuítas recifenses mas foi defendido por diversos críticos do Rio de Janeiro, e veio a ser publicado em 1939 pela José Olympio.³³ Entre os escritos políticos, encontravam-se artigos de teor integralista, posição abandonada antes mesmo de se direcionar para a capital. Em 1936, estava ligado ao Partido Social Democrático (PSD). Ainda no plano da atuação política, mesmo durante o período mais fecundo de sua atividade crítica (1940-1948), Lins voltaria a se candidatar a deputado em 1946, pela UDN (União Democrática Nacional). Já num período de descenso como crítico, nos anos 1950, o caruaruense ocupou a chefia da Casa Civil e foi embaixador em Portugal, ambos no governo JK³⁴ – o exercício das funções em meio à ditadura salazarista teve fim com o caso Delgado e o rompimento de relações com o presidente.³⁵

Já Wilson Martins teve um campo de atuação comparativamente mais restrito. Depois de ser secretário de um jornal em Ponta Grossa (Paraná), iniciou, em 1942, com apenas vinte

³¹ cf. CAMPOS, R. M. S. “Biografia”, *Sérgio Milliet*, 2006, pp. 319-330; GONÇALVES, L. R. “Cronologia”, *Sérgio Milliet 100 anos*, 2005, pp. 163-185

³² GONÇALVES, L. R. “Cronologia”, *Sérgio Milliet 100 anos*, 2005, pp. 163-185

³³ O episódio deu margem a muita repercussão nos jornais. Uma pasta que pertencia a Jorge de Lima possui vários recortes a respeito. Cf. por exemplo: “No ‘index’ dos jesuítas o escritor Alvaro Lins, demitido do cargo de professor do Colégio Nóbrega, em Recife, devido ao seu livro sobre Eça de Queirós”. *O Jornal*, 28 de fevereiro de 1940. Arquivo de Jorge de Lima, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

³⁴ cf. MENESES, A. *A obra crítica de Alvaro Lins e sua função histórica*, 1979; BRASIL, A. *O pensamento crítico de Alvaro Lins*, 1985; HOLANDA, L. “Alvaro Lins: o crítico essencial”, *Alvaro Lins: ensaios de crítica literária e cultural*, 2007; RODRIGUES, C. “Breve lembrança”, *Amo teu amor, Juliana*, 2006, pp. 214-217; *Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930*, 2001; sítio da Academia Brasileira de Letras.

³⁵ Alvaro Lins relatou a experiência como embaixador no volumoso livro *Missão em Portugal* — segundo a quarta-capa, a experiência “teve o clímax com o dramático episódio do asilo concedido ao General Humberto Delgado”. A carta de rompimento com Kubitschek dizia que o presidente não teve dignidade para “desagrar o seu embaixador em Portugal e desafrontar a representação diplomática do Brasil em Lisboa, ante o arbítrio de uma ditadura estrangeira. E é isto que nos separa para sempre.” Cf. “Alvaro Lins rompe com JK e afirma que seu governo não tem dignidade”, *Correio da Manhã*, quarta-feira, 6 de agosto de 1960. Recorte sem indicação de página, consultado no Centro de Memória da Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro.

e um anos, colaboração através de textos críticos para o jornal *O Dia*, de Curitiba. O volume de textos, publicados esparsamente e, depois, como rodapé, aumentaram significativamente nos anos seguintes.³⁶ Também formado em Direito, enquanto escrevia tais rodapés, Martins realizou estudos literários em Paris (1947-1948), os quais resultaram em tese de concurso na Universidade Federal do Paraná — esse foi um passo que críticos como Milliet, Alvaro Lins e Franklin de Oliveira não chegaram a dar (assinale-se que Lins defendeu tese sobre Proust, mas isso se deu no âmbito do Colégio Pedro II, portanto, apesar de semelhante, não se tratava propriamente de estudo universitário).³⁷ Assim, entre 1952 e 1962, o crítico foi professor de Língua e Literatura Francesa, tendo exercido também a função de juiz de direito. Em 1954, em substituição a Milliet, tornou-se o crítico titular de *O Estado de S. Paulo*, até 1974, ano em que bateu de frente com os proprietários.³⁸ Antes de aí interromper as atividades como crítico de rodapé, Martins transferiu-se (1962) para universidades norte-americanas, e depois de passagens curtas por duas outras universidades, permaneceu na Universidade de Nova York até 1992.³⁹

Por fim, Franklin de Oliveira, que iniciou o curso de Direito mas o abandonou,⁴⁰ foi um dos sucessores de Lins no *Correio da Manhã*, dividiu o rodapé com Otto Maria Carpeaux e outros. Nesse momento, no ano de 1956, contava quarenta anos de idade e tinha larga experiência jornalística (em jornais e revistas). O destaque da atividade precedente fica por conta das crônicas, posteriormente selecionadas em livro, que escreveu durante 12 anos na coluna *Sete Dias* de *O Cruzeiro*, revista que pertencia ao grupo de Assis Chateaubriand. A saída da revista e a chegada ao *Correio* envolveu a atuação política do crítico maranhense contra o patrão: Chateaubriand quis repetir a “Operação Paraíba” para se tornar senador no Maranhão. Franklin de Oliveira articulou oposição e foi suplente do candidato eleito (Armando Serra de Meneses). Depois disso, Oliveira teve um período de forte atuação como crítico até 1960, ano em que abandonou a capital para tornar-se secretário-geral do Conselho de Desenvolvimento do Rio Grande do Sul, no governo de Leonel Brizola. Tudo isso, além de estar entre os cem primeiros cassados pelo golpe de 1964, demonstra que Oliveira, assim

³⁶ Como indicamos anteriormente, a data mais provável em que Martins se tornou crítico titular de *O Dia* foi 4 de fevereiro de 1943. Cf. Arquivo de Wilson Martins, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa (PR).

³⁷ cf. LINS, A. *A técnica do romance em Marcel Proust*, 1956

³⁸ Os donos do jornal teriam sugerido, em 1974, a não publicação de um rodapé, o que não foi aceito pelo crítico.

³⁹ cf. SEFFRIN, A. *et al. Mestre da crítica*, 2001; MARTINS, W. *Les théories critiques dans l'histoire de la littérature française*, 1952; Arquivo Pessoal de Wilson Martins, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa (PR).

⁴⁰ cf. “Notícia sobre o autor”, *Euclides: a espada e a letra*, 1983, p. 141: “matriculou-se na Faculdade de Direito do Maranhão. [...] Abandonou, porém, o curso jurídico, logo que se transferiu para o Rio de Janeiro.”

como Lins, sempre esteve dividido entre a crítica e a política. E, depois da cassação, voltaria a se dedicar novamente à crítica.⁴¹

Os críticos do *Correio da Manhã* caracterizavam-se, portanto, pelo envolvimento destacado na vida política do país. Faziam jus à linha editorial que distinguia o jornal como de recusa oposicionista à neutralidade, o que permite supor que a escolha deles não foi por acaso. Por outro lado, o matiz do envolvimento político não era o mesmo, e a constatação vale também para a qualidade crítica dos rodapés. Na passagem entre o período de atividades de Alvaro Lins e Franklin Oliveira no *Correio*, a perspicácia do primeiro aproximava-se mais daquela de Otto Maria Carpeaux, embora houvesse afinidades entre o crítico austríaco e Oliveira.

Quanto aos críticos de *O Estado de S. Paulo*, embora tivessem posição político-ideológica definida, foram muito mais discretos no que se referia à atuação política. O matiz ideológico também não era o mesmo, mas, em ressonância à linha do jornal em que atuaram, os dois tinham uma visão liberal — embora o liberalismo fosse distinto, como veremos. O que mais os aproximava era a abordagem crítica destacadamente acessível. Martins, apesar da carreira universitária, não alterou a linguagem de seus rodapés. Milliet, apesar da formação sociológica, era, antes de tudo, um antiacadêmico — ele mesmo se via como pertencente à geração que “falou francês e leu os poetas” (a geração de 1922, por oposição à posterior, de 1944, que “lê inglês e faz sociologia”).⁴²

Qualidade crítica e posições político-ideológicas ganharão contornos mais precisos a partir do texto dos próprios rodapés de cada um deles.

⁴¹ cf. *Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930*, 2001; sítio ABL. OLIVEIRA, F. *A dança das letras*, 1991; idem, *Literatura e civilização*, 1978; “Notícia sobre o autor”, *Euclides: a espada e a letra*, 1983.

⁴² cf. MILLIET, S. *Diário Crítico*, 1945, v. 2, p. 315

2. Graciliano Ramos e Guimarães Rosa nos rodapés

Para começar, convém assinalar dois pontos que perpassam o trabalho do crítico de jornal. O primeiro deve ser a dificuldade imposta pelas obras dos dois escritores em questão, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, isso porque, não é demais repetir, os anos e as leituras críticas encarregaram-se de reservar às obras deles lugar de preeminência no âmbito das literaturas de língua portuguesa, possivelmente até no plano de uma literatura mundial em que o português venha a ter maior relevância. Tais críticos estavam, via de regra, às voltas com obras de principiantes ou, no caso de escritores já conhecidos, obras novas. Numa semana liam *Sagarana*, nas seguintes, Eça ou Ovidio Chaves ou Ondina Ferreira.⁴³ Às obras desconhecidas precisavam dar uma primeira leitura para discernir entre qualidades e defeitos, buscar o acerto ou desacerto na fatura, vislumbrar o potencial irrealizado, estimular ou desencorajar. O segundo ponto a assinalar é que sobre esse tipo de crítica recai a acusação de impressionismo. João Cezar de Castro Rocha argumenta em livro especificamente dedicado à querela entre cátedra e rodapé que uma narrativa dominante recoloca, como critério de distinção, essa acusação, a qual remete a reprodução de ideias do embate iniciado por Afrânio Coutinho em 1948. Aqui, além de situar o que Milliet, Lins, Martins e Oliveira escreveram sobre Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, recuperando exemplos de rodapé com forte caráter crítico-analítico, encaminhamos hipótese a ser desenvolvida no terceiro tópico desse capítulo: a de um *método básico* que corria subterrâneo ao fazer desses críticos.

Pelo que no tópico anterior já ficou dito como caracterização inicial, um crítico titular não era definido a esmo, devia estar gabaritado para tanto, levava-se em conta seu percurso intelectual. Quando o *Correio da Manhã*, em uma espécie de comunicado de nomeação, informou aos leitores que “inicia amanhã a colaboração semanal de Alvaro Lins como crítico literário dessa folha”, salientava que era “uma figura já bem conhecida e estimada no mundo das letras”, com grande bagagem, e arrematava: “Transferindo-se para o Rio, sentiu-se aqui, perfeitamente ambientado. É, pois, um jovem – e não é precisamente um novo – o crítico literário que o *Correio* acaba de incorporar aos seus serviços”.⁴⁴ Por sua vez, quanto a Milliet, nada mais esclarecedor que o título do rodapé com o qual se iniciou na trabalhosa e desdenhada condição de “titularidade”: *Volta à crítica*. O crítico já publicava, com frequência, em *O Estado de S. Paulo*. Entretanto, a coisa agora mudava de figura, e apesar de declarar

⁴³ Sequência de escritores abordados por Lins em seu rodapé. Tome-se Eça como exemplo de escritor já consagrado. Chaves e Ferreira escreveram, respectivamente, os romances *Capricornius* e *Inquietação*.

⁴⁴ *Correio da Manhã*, sexta-feira, 9 de agosto de 1940, p. 2

assumir a nova função “sem grande entusiasmo” e porque “ninguém a quis”, ponderava: “Espero não mostrar-me totalmente indigno dos companheiros de geração, que se dedicaram à crítica e ao ensaio, os Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, Pedro Dantas, etc.”⁴⁵ Nesse momento, o autor de *Macunaíma* já havia sido sucedido por Holanda no espaço em que publicava no *Diário de Notícias*.⁴⁶ A ressalva de Milliet ganha maior significação quando se lembra do lugar central atribuído a Mário de Andrade por Lafetá na crítica dos anos 1930⁴⁷ e do fato de que Holanda, crítico e historiador, já publicara *Raízes do Brasil* (1936) e, antes dessa volta inesperada à crítica, havia passado por um longo processo de “aprimoramento da experiência intelectual”.⁴⁸ De outro lado, havia os “novíssimos que tão penetrantemente se entregam hoje ao estudo das obras alheias”:⁴⁹ Alvaro Lins e Antonio Candido – este, conforme mencionamos, ocupava o rodapé da *Folha da Manhã* desde janeiro de 1943, mas considerações quanto a Candido, nesse primeiro capítulo, são apenas pontuais, pois, no segundo, trataremos dele detidamente. Embora não estivessem na condição de crítico titular, e Milliet não os mencionasse nesse rodapé inaugural, dois críticos estrangeiros participavam “ativamente de nossas lutas intelectuais”: Otto Maria Carpeaux (“Dono de uma erudição incomum”, “interessante pelo que nos dava a conhecer da literatura europeia”) e Roger Bastide (“outro crítico de fora que ocupa hoje lugar especial no nosso movimento literário e universitário”).⁵⁰

Com as palavras despretensiosas de *Volta à crítica*, Milliet estabelecia, entretanto, um ponto de inflexão em seus rodapés dedicados aos assuntos literários, particularmente aos gêneros de prosa de ficção, sobre os quais recai o foco de nosso interesse. O exame de textos reunidos no primeiro volume do *Diário Crítico* (1940-1943) e em livros anteriores permite constatar que entre a segunda metade de 1943 e dezembro de 1950 a atividade crítica foi intensa e quantitativa e qualitativamente superior – entre 1951 e 1953, sem perda qualitativa, o ritmo cai; em 1954, temos crônicas de viagens pela Europa, e este é justamente o ano em que Martins tornou-se o crítico titular de *O Estado de S. Paulo*; em 1955 e 1956, o ritmo cai ainda mais, sendo o derradeiro quarto deste último ano o da primeira edição do *Suplemento Literário* do jornal.

O que se lê nas obras de Milliet é crítica que se vincula ao ceticismo de autores como

⁴⁵ MILLIET, S. “Volta à crítica”, *O Estado de S. Paulo*, sábado, 3 de julho de 1943, p. 3

⁴⁶ cf. Os rodapés reunidos em: ANDRADE, M. *O empalhador de passarinho*, 2002; HOLANDA, S. B. *O espírito e a letra*, 2v., 1996

⁴⁷ cf. LAFETÁ, J. L. *1930: a crítica e o modernismo*, 2000

⁴⁸ PRADO, A. A. “Introdução”, *O espírito e a letra*, v. 1, 1996

⁴⁹ MILLIET, S. “Volta à crítica”, *O Estado de S. Paulo*, sábado, 3 de julho de 1943, p. 3

⁵⁰ Idem, *Diário Crítico*, 1945, v. 2, p. 64

Montaigne e Gide. Candido a qualifica de “flutuante” e, citando Montaigne, acrescenta outros dois adjetivos: “ondulante e variada”.⁵¹ No mesmo sentido, no título que deu a um dos capítulos de seu livro, Campos o define como “um crítico cético à Montaigne”.⁵² Assim, consciente da importância da atividade intelectual que desenvolvia, para remeter agora ao título do livro de Campos, Milliet tentava se equilibrar entre o ceticismo e a responsabilidade: “Mas ainda que me recuse humildemente a julgar, e me restrinja ao esforço de entender, árdua se me apresenta a nova atividade literária, e enorme a responsabilidade assumida”.⁵³ Um desdobramento dessa tentativa de equilíbrio era a posição e atuação político-ideológica, pois segundo Candido, o autor do *Diário Crítico* “aspirava um socialismo democrático diferente das fórmulas reinantes”, embora “não militasse propriamente e não aparecesse nas reuniões da nossa unidade partidária”.⁵⁴ Comparada a posições anteriores, pode-se afirmar que entre o final dos anos 1920 e os acontecimentos dos anos 1940 o crítico movimentou-se à esquerda no espectro político. Não era à toa que, no mesmo rodapé de retorno à crítica, salientasse: “Ao crítico se impõe um objetivo bem mais pretensioso. Não basta ponderar o valor literário da obra aparecida, é preciso filiá-la às correntes de pensamento contemporâneo, encontrar-lhe os parentescos inevitáveis, discernir o que nela pode haver de original, de permanente ou de passageiro.”⁵⁵

Esse enquadramento da crítica de Milliet, apesar de ter sua razão de ser, requer ponderações já sugeridas em várias passagens dele próprio. Segundo a primeira delimitação que realizamos, o flutuar é mais marcante antes de julho de 1943 e, no âmbito do *Diário Crítico*, em 1954 e depois. No período 1943-1953, cumpre atentar para a predominância de rodapés com destacado empenho e apuro crítico-analíticos. Antes de demonstrar isso, contudo, convém estabelecer a mesma delimitação para a crítica de Alvaro Lins.

Aquele que, catorze anos mais jovem que Milliet, não era “precisamente um novo” assumira a condição de crítico titular do *Correio da Manhã* com rodapé no mesmo proceder, habitual, de exposição de preceitos norteadores. Intitulava-se “Itinerário”, saíra pouco menos de três anos antes.⁵⁶ Entre essa data, 10 de agosto de 1940, e a publicação do rodapé *Confissões*, em 21 de maio de 1948, Lins produziu o melhor da sua crítica, e selecionou a

⁵¹ CANDIDO, A. “O ato crítico”, *A educação pela noite*, 2006, p. 157

⁵² CAMPOS, R. S. *Ceticismo e responsabilidade: Gide e Montaigne na obra crítica de Sérgio Milliet*, 1996

⁵³ MILLIET, S. “Volta à crítica”, *O Estado de S. Paulo*, sábado, 3 de julho de 1943, p. 3

⁵⁴ CANDIDO, A. “O ato crítico”, *A educação pela noite*, 2006, pp. 148-149. Candido referia-se ao Grupo Profissional nº 1, vinculado ao Partido Socialista Brasileiro.

⁵⁵ MILLIET, S. “Volta à crítica”, *O Estado de S. Paulo*, sábado, 3 de julho de 1943, p. 3

⁵⁶ cf. LINS, A. “Itinerário”, *Correio da Manhã*, sexta-feira, 10 de agosto de 1940, p. 2 e 5; Idem, “Itinerário”, *Jornal de Crítica: 1ª série*, 1941

maior parte dela para os seis primeiros volumes do seu *Jornal de Crítica*. Meneses constatou a mesma coisa, valorizou o caruaruense fundamentalmente como crítico de jornal, mas, mesmo assim, levou a cabo reflexões nas quais o parâmetro de comparação era a *Sétima série* do *Jornal de Crítica*. Isso é problemático porque os textos aí enfeixados marcavam o retorno de Lins à crítica após três anos (1948-1951) “de uma necessidade de recolhimento para a revisão de certas ideias e convicções, que se modificaram umas e quebraram outras ao longo de momentos vários”⁵⁷ – nesse ínterim, o crítico também elaborou a tese *A técnica do romance em Marcel Proust*, para concurso à cátedra de Literatura do Colégio Pedro II. Entre janeiro de 1952 e dezembro de 1957, a maioria dos textos de Alvaro Lins destoavam das características que lhe eram mais caras. Para repetir Rocha ao esmiuçar a querela entre Lins e Afrânio Coutinho, “o crítico de rodapé, o jornalista por convicção, viu-se obrigado a duelar com as armas do adversário. Nesse caso, independentemente do resultado do duelo, a vitória pertence ao rival”.⁵⁸ É possível dizer mais: independentemente de vitória ou derrota, Lins tentou colocar sua crítica em outros moldes, e fracassou, mas poderia ter tido êxito – muito provavelmente, entre as razões desse fracasso estavam as interferências das diversas formas de sua longa atuação política no transcorrer dos anos 1950.

Voltando ao primeiro rodapé, “Itinerário”, verificamos que Lins se declarava católico e defendia que o “homem católico” (“católico integral”) e o “homem cético” (“cético absoluto”) estavam em melhores condições de serem críticos: “Um, porque possui a verdade do Todo; o outro, porque está na dúvida do Nada. São duas atitudes opostas, duas posições extremas, mas ambas capazes de uma lucidez, de um entendimento, de uma visualidade compreensiva, acima de todas as paixões.” E é interessante notar que, além de eleger Montaigne como “o mestre e as raízes da crítica moderna”, citava adiante exatamente os adjetivos retomados por Candido para se referir à crítica de Milliet, entretanto, em sentido mais lato, concernente a certa capacidade humanística de católico e cético: “Ambos sabem ver, no homem, aquele ‘être ondoyant et divers’ da definição de Montaigne.”⁵⁹

Nesse ponto, é necessário chamar a atenção para duas questões. Uma concerne à posição político-ideológica. Orientado pelas leituras de Jacques Maritain e Hilaire Belloc, Lins defendia uma democracia cristã: “Socialmente a reforma maritainiana visa uma nova idade, uma nova época, baseada, antes de mais nada, na paz, na justiça social, na caridade”.⁶⁰

⁵⁷ LINS, A. “O mundo das imagens”, *Jornal de Crítica: sétima série*, 1963, p. 13

⁵⁸ ROCHA, J. C. C. *Crítica literária: em busca do tempo perdido?*, 2011, p. 199

⁵⁹ LINS, A. “Itinerário”, *Correio da Manhã*, sexta-feira, 10 de agosto de 1940, p. 2 e 5; Idem, “Itinerário”, *Jornal de Crítica: 1ª série*, 1941, p. 22

⁶⁰ Idem, “Maritain, Belloc e a civilização”, *Jornal de Crítica: 1ª série*, 1941, p. 295

Entretanto, assim como Milliet, o crítico do *Correio* movimentou-se à esquerda no espectro político-ideológico, e chegava, após o fim da guerra, a falar num partido socialista em que “poderiam fazer parte homens de todas as filosofias, de todas as crenças, todas as religiões, com o único compromisso de aceitarem o programa de socialização da economia nacional”.⁶¹ A segunda questão é esse caráter de imprecisão, um charme, que os críticos atribuíam aos próprios rodapés, e o faziam com alegado lastro de tradição francesa propriamente na crítica literária (Sainte-Beuve, Anatole France etc.).⁶² De qualquer maneira, no período 1940-1948, constatamos também da parte de Lins a predominância de rodapés com destacado empenho e apuro crítico-analíticos. Vejamos como isso se dava.

Alvaro Lins costumava se referir aos seus rodapés como “crônicas”, em atitude que certamente era de modéstia, mas, ao mesmo tempo, reveladora de um aspecto importante desse tipo de crítica: a primazia do tempo, o do presente, de abordar as obras dos contemporâneos. Nesse sentido, essa foi a maneira com a qual iniciou uma série de quatro rodapés que dedicou a Graciliano Ramos entre 18 de outubro de 1941 e 4 de julho de 1947. Apesar de quatro romances terem sido editados na década anterior, o crítico iniciava sua abordagem nesses termos: “Mas onde se encontra, pois, a dificuldade para essa análise esclarecedora? Encontra-se na circunstância de ser o sr. Graciliano Ramos um autor contemporâneo, uma figura que encontramos nas ruas todos os dias. Essa proximidade determina a existência de obstáculos invencíveis.”⁶³ Nisso, uma das dificuldades era “a interpretação da sua figura psicológica através dos seus romances”,⁶⁴ coisa que o crítico considerava já ter sido realizada para o caso de Machado de Assis, um não-contemporâneo. Essa dificuldade foi colocada temporariamente de lado, Lins decidiu se contentar com “uma análise de superfície”, a qual significava um “estudo que se detém mais sobre o romance do que sobre o romancista”.⁶⁵ Assim, a leitura mais detida quanto à personalidade encontraria a ocasião propícia quando do lançamento de *Infância* (1945), no segundo rodapé da série. E, nesse primeiro, Lins realizou considerações comparadas da “superfície” de dois romances,

⁶¹ LINS, A. “Um partido socialista”, *Jornal de Crítica: 5ª série*, 1947, p. 56

⁶² Em sua *História da crítica moderna*, Wellek diz: “O importante, além da antiteoria, radical, tanto em Lemaître como em France, era a forma: a perfeição que alcançaram na *causerie* crítica. São insuperáveis a habilidade e o encanto dessas centenas de artigos, muitas vezes versando sobre tópicos efêmeros. Sainte-Beuve antes fora bem sucedido na forma, mas dentro de padrões muito mais rígidos, com maior bagagem histórica e intelectual. Lemaître e France cultivaram todos os artifícios desenvolvidos por Hazlitt – a reminiscência autobiográfica, a alusão pessoal, a fantasia de metáforas, a evocação impressionista, a paródia e a sátira – para conquistar seu objetivo: envolver e persuadir o leitor.” WELLEK, R. *História da crítica moderna*, 1972, v. 4, p. 25

⁶³ LINS, A. “Vidas secas”, *Correio da Manhã*, sábado, 18 de outubro de 1941, p. 2; Idem, “Vidas secas”, *Jornal de Crítica: 2ª série*, 1943, p. 73

⁶⁴ Ibid., p. 74

⁶⁵ Ibid., p. 74

São Bernardo e *Angústia*. Obra esta, aliás, em mais um exemplo de que se lhe negava a condição de passado, posto que decorrera mais de cinco anos de sua primeira edição, o crítico viria mencionar em rodapé posterior, de balanço, ainda de 1941: “E será quase uma ironia dizer que o único romance até agora realmente grande e notável de 1941 se acha numa reedição: na nova edição de *Angústia*, do Sr. Graciliano Ramos.”⁶⁶

A menção ao romance não era gratuita, Lins considerava-o a obra-prima do escritor. Assim, nesse primeiro rodapé, como verificamos pela “evolução literária” estabelecida nos dois últimos da série, intitulados *Visão geral de um ficcionista*, comparava-se as duas obras tidas como as melhores – apenas para reforçar que foi essa a atitude, cabe observar que no rodapé *Vidas Secas* não se tratava do romance com o mesmo título. E em mais uma marca da crítica de rodapé e do lugar de contemporaneidade atribuído a Graciliano Ramos, o crítico esteve muito preocupado em apontar defeitos e qualidades que compensassem tais defeitos. Em *Visão geral*, o romance *São Bernardo* serviu como parâmetro de comparação para *Caetés*, esta era obra de “estilo correto” mas era ruim, “ainda sem a justeza, o vigor e a expressividade que são características”.⁶⁷ *São Bernardo*, em que desde de 1941 Lins destacava “uma ordem narrativa, uma regular disposição romanesca”,⁶⁸ apresentava o defeito principal da “inverossimilhança de Paulo Honório como narrador”, além disso, via “a princípio uma certa hesitação na marcha do enredo”, entretanto, o capítulo do suicídio de Madalena “contrabalança os defeitos e deficiências que porventura possam ser apontados”.⁶⁹ O romance *Vidas Secas*, o “mais brasileiro” dos livros do escritor, também apresentava dois problemas. Cada capítulo era “peça autônoma” (seriam quadros separados e monólogos) e havia “o excesso de introspecção”, portanto, a “inverossimilhança, neste caso, não provém da substância” mas “da técnica”, o “romancista caiu numa inverossimilhança quanto à técnica de disposição dos monólogos, mas se salvou dessa falha no que diz respeito ao conteúdo deles”.⁷⁰ *Insônia*, que na hierarquia de valor literário estaria apenas acima de *Caetés*, apresenta “monólogos magníficos”,⁷¹ o que para Lins dificultava a classificação como contos. Entretanto, apesar de toda essa tentativa de indicar pontos fracos, o propósito era bem ajuizar, exercer com conhecimento de causa o ato crítico, o autor do *Jornal de Crítica* não deixava de concluir o último rodapé com a seguinte constatação: “a obra do sr. Graciliano Ramos já

⁶⁶ LINS, A. “Balanço de 1941”, *Jornal de Crítica: 2ª série*, 1943, p. 19

⁶⁷ Idem, “Visão geral de um ficcionista”, *Correio da Manhã*, sexta-feira, 27 de junho de 1947, p. 2, e 4 de julho de 1947, p. 2; Idem, “Visão geral de um ficcionista”, *Jornal de Crítica: 6ª série*, 1951, p. 56

⁶⁸ Idem, “Vidas secas”, *Jornal de Crítica: 2ª série*, 1943, p. 80

⁶⁹ Idem, “Visão geral de um ficcionista”, *Jornal de Crítica: 6ª série*, 1951, p. 61

⁷⁰ Ibid., p. 66

⁷¹ Ibid., p. 68

avulta hoje como uma das mais expressivas e valiosas da literatura brasileira”.⁷² *Angústia* ocupava o primeiro plano nessa valorização, e embora tenha empreendido analiticamente a indicação de aspectos diversos das outras obras, foi ao romance do protagonista Luís da Silva que Alvaro Lins mais e melhor se dedicou.

Para começo, convém notar que o crítico formulou restrição incerta ao romance, não havia nenhum defeito de orientação – “talvez” apenas um de técnica (ter-se alongado demais na primeira parte). No primeiro rodapé, afirmava que em relação a *São Bernardo* “a abstração do exterior era ainda mais completa”. Entretanto, a linguagem dos diálogos marcava um “plano regional”, contraposto ao “plano universal” dos dramas, dos sentimentos complexos dos personagens e, também, na linguagem, qualificada, nesse ponto, de “rigorosa e pura”, “pode-se dizer: clássica”. Todos os personagens, e pensava sobretudo nos protagonistas, vivem voltados para dentro, tratava-se de “revelar o caráter humano”. E, depois de singularizar Luís da Silva dentro do universo ficcional pelo “sentimento de piedade” que ele sugere, Lins fazia densas considerações crítico-analíticas no penúltimo parágrafo que, apesar de extenso, é necessário citar quase por inteiro para não deixar escapar sutilezas:

para um romancista psicológico, o tempo convencional e naturalista seria um obstáculo. O sr. Graciliano Ramos deliberou, então, utilizar um recurso intermediário: a abstração do tempo. Em *Angústia* encontramos esta observação reveladora: “Mas no tempo não havia horas”. Em *São Bernardo* aparece um relógio, mas que “tinha parado”. O tempo torna-se um elemento indeterminado e arbitrário. Nunca se sabe exatamente quando a narrativa corresponde, em tempo e ação, aos fatos e atos que a produzem. Assim, a história de Luís da Silva pode estar contida em dez meses ou em dez anos, indiferentemente, desde que “no tempo não havia horas”. A ausência do tempo vai determinar, por sua vez, a ausência de “ação” direta no romance. A ação de *Angústia* é uma ação reflexiva; *Angústia* é uma “história”, é uma narração do passado, é uma vida da memória. De um certo modo, isto mesmo acontece com todos os romances; todos os romances são episódios já passados e por isso é que podem ser contados, mas o romancista lhes dá uma ilusão de vida presente, através de um jogo malabarístico com o tempo. O sr. Graciliano Ramos desdenha esta ilusão. *Angústia* é certamente um romance, mas, de uma maneira formal, dir-se-ia um livro de memórias, um diário, um inventário, um testamento. O mesmo que sucede com *São Bernardo*, em que Paulo Honório confessa que nada mais pretende do que fixar a experiência da sua vida. Contudo, *São Bernardo* ainda contém uma ordem narrativa, uma regular disposição romanesca. *Angústia*, porém, está realizada sob o signo da mais ostensiva desordem. E confesso que essa desordem me agrada porque tem uma correspondência no espírito mesmo do romance. O espírito do romance e a sua forma se ajustam harmonicamente na desordem. Essa desordem vem de Luís da Silva, que determina *Angústia*, como Paulo Honório determina *São Bernardo*. Os outros personagens são projeções do personagem principal. Julião Tavares e Marina só existem para que

⁷² LINS, A. “Visão geral de um ficcionista”, *Jornal de Crítica*: 6ª série, 1951, p. 69

Luís da Silva se atormente e cometa o seu crime. Tudo vem ao encontro do personagem principal – inclusive o instrumento do crime – para que ele realize o seu destino. Representa esta circunstância uma outra forma de egoísmo, desde que o egoísmo é o sentimento dominante nos personagens mais característicos do sr. Graciliano Ramos. Na forma do romance *Angústia*, o egoísmo do personagem principal se afirma por intermédio da concentração do romance na sua própria pessoa. Luís da Silva é todo o romance *Angústia*. Contando a sua história, Luís da Silva absorve-a toda em si mesmo. O romance toma, por isso, a forma e as dimensões do seu espírito. Torna-se um diário que o personagem escreve posteriormente. A sua memória se desdobra em ziguezague e a narração romanesca acompanha fielmente esse ziguezague da memória de Luís da Silva. O seu método é o da confissão psicanalítica: uma palavra que explica outra, um pensamento que esclarece outro. E também o da associação de ideias: uma ideia que atrai outra ideia, uma lembrança que sugere outra lembrança. Luís da Silva não vive senão da sua memória e da sua imaginação. Mas a sua própria imaginação, no romance, constitui um resultado da memória. Luís da Silva conta o que imaginou anteriormente; a imaginação já se tornou um fato do passado, um patrimônio da memória.⁷³

Pela benevolência quanto ao ziguezague da memória e à desordem da narrativa, tais considerações, certamente, beneficiavam-se de leituras proustianas.⁷⁴ Mas Lins não parou por aí. No último rodapé da série, cumpriu o que havia dito no terceiro e anterior (não se repetir), mas reafirmou todos os pontos-chave sobre *Angústia*, a que dedicou a metade do espaço (ficando a outra metade para *Vidas Secas*, *Insônia* e o parágrafo conclusivo). Novamente, pela complementaridade em relação à citação anterior (talvez até poderia precedê-la na ordem de análise) e pela gama de elementos que fornece para discussões posteriores nesse capítulo, reproduzimos mais um trecho longo, que é a íntegra do último parágrafo especificamente sobre *Angústia* em *Visão geral de um ficcionista*:

O enredo de *Angústia* não tem importância ou significação, nem é sobre o enredo que repousa o valor deste romance, como de qualquer outro do sr. Graciliano Ramos. Numa rua modesta, Luís da Silva apaixona-se por uma moça, Marina, que nada apresenta de especial ou extraordinário. Ajustado já o casamento, aparece Julião Tavares, gordo, rico e cretino, que envolve Marina no comum processo de sedução, separando-a de Luís da Silva e tornando-a sua amante por algum tempo. Enredo simples e até banal, como se vê. Contudo, o que principalmente valoriza *Angústia* é que sobre um enredo dessa espécie o sr. Graciliano Ramos tenha realizado um dos mais apaixonantes e intensos romances da nossa literatura contemporânea. De que se formou, então, o romance? Da vida interior e da análise psicológica de Luís da Silva. E não pode por isso ser resumido, nem mesmo apresentado ao leitor. Será preciso lê-lo por inteiro, e mais de uma vez, acompanhando com emoção aquela figura angustiada de Luís da Silva no tumulto e desordem dos

⁷³ LINS, A. “Visão geral de um ficcionista”, *Jornal de Crítica: 6ª série*, 1951, p. 79-81

⁷⁴ Proust, “com a noção de tempo que tudo modifica incessantemente”, “renovou o espírito e a técnica do romance”. Idem, “O homem contra as fórmulas”, *Jornal de Crítica: 1ª série*, 1941, p. 32. Para Lins, “Marcel Proust é a figura central” do romance moderno. Idem, “Romances”, *Jornal de Crítica: 1ª série*, 1941, p. 80. O escritor francês veio, ainda, a ser o tema da tese publicada em 1951.

seus pensamentos, sentimentos, reminiscências, intenções, projetos, delírios. Por detrás da aparente desordem, a mão do romancista reúne, dispõe, compõe com a mestria de um demiurgo. Se tivesse de indicar dois trechos, como os pontos culminantes da arte literária do sr. Graciliano Ramos neste livro, eles seriam os que se encontram às páginas 140-149 e 214-223 desta terceira edição. O primeiro deles descreve o movimento da ideia do crime a entrar e a instalar-se na cabeça já perturbada de Luís da Silva. Dias antes, em casa, ele olhara um cano com a sensação de que aquele objeto era uma arma terrível. Olhou-o com mais insistência e pareceu-lhe que “o cano se estirava ao pé da parede, como uma corda.” Agora, no trecho destacado, um amigo lhe traz de presente uma corda. E a visão dela começa a provocar em Luís da Silva reminiscências de crimes, de enforcados, até fixar-se nele o projeto de assassinar Julião Tavares com esse instrumento. Este é um capítulo magistral, em que se sentem como que as marchas e as voltas de um pensamento, conduzido por uma força secreta e misteriosa para um ponto que conscientemente procura afastar com horror. Daí por diante, Luís da Silva já não se pertence, nem se domina. Vê-se jogado cada vez mais para dentro de uma atmosfera de sombra e anormalidade, movimentando-se como um possesso, em estado de vertigem e de alucinação. Assim, num crescendo, ele chega ao delírio, com que se encerra o romance. E este é o outro trecho que eu destacaria como um dos pontos culminantes de *Angústia*. Deve-se ainda assinalar que, dentro embora de um processo de romance universalmente utilizado, *Angústia* não se liga particularmente a qualquer modelo europeu ou norte-americano, sendo um livro brasileiro quanto ao espírito e à forma.⁷⁵

Depois de apontar todo esse trabalho em que já havia uma mescla de análise e crítica, podemos retornar às passagens do primeiro rodapé nas quais Lins desenvolvia o teor da crítica e estabelecia suas interpretações. Para Lins, a vida dos personagens Paulo Honório e Luís da Silva eram “instintivas e materialistas”, “representam caminhos diferentes para o mesmo niilismo”. E formulava o vínculo entre visão de mundo do escritor e obras nesses termos: “Representa o sr. Graciliano Ramos o estranho fenômeno de um romancista introspectivo, interiorista, analítico, sem que leve em conta no homem outra condição que não seja a materialística. Um romancista da alma humana, tendo uma concepção materialista dos homens e da vida.”⁷⁶ Desse “estranho fenômeno” decorria um problemático “relativismo moral”: “Eles nem praticam a bondade, nem acreditam sequer na sua existência. Por detrás de todos os gestos surge o interesse egoísta, uma segunda e secreta intenção”.⁷⁷ E outra decorrência era o relativismo do tempo, cujo recurso romanesco, conforme aparece na primeira citação longa, foi a abstração dele (o tempo). Nessa direção, o crítico entendia que “a realidade do romance do sr. Graciliano Ramos é uma realidade estática e não dinâmica”.⁷⁸ Dinâmica seria a de Dostoiévski.

⁷⁵ LINS, A. “Visão geral de um ficcionista”, *Jornal de Crítica: 6ª série*, 1951, pp. 63-65

⁷⁶ Idem, “Vidas secas”, *Jornal de Crítica: 2ª série*, 1943, p. 78

⁷⁷ Ibid., p. 78

⁷⁸ Ibid., p. 81

Nesse ponto, é possível desvelar o cruzamento crítico-político-cristão em Alvaro Lins, muito embora isso não levasse a uma solução simples, pois os termos com que eram definidas a angústia da realidade dinâmica que pelo contraponto seria a das obras do escritor russo eram: “O estado de delírio, de exaltação, de demonismo, o estado dionisíaco capaz de exprimir a angústia – este não será nunca o do sr. Graciliano Ramos.”⁷⁹ Antes, conforme dissemos, também num desvelamento do nó crítico-político-cristão, uma das vias de valorização de *Angústia* foi o “sentimento de piedade” que o protagonista sugere. Entretanto, apesar de tudo, o crítico concluía com um duplo movimento. Primeiro, tolerância: salientava que a discordância quanto à visão de mundo não impedia a admiração da arte. Segundo, um tanto de piedade: numa remissão ao início desse mesmo primeiro rodapé, em que dizia evitar discutir a personalidade, sentenciava: “não esqueço o que essa visão do mundo significa de sofrimento e de tormentos íntimos na figura do seu criador”.⁸⁰

O rodapé sobre *Infância*, em 1945, segundo da série, possibilitou a Alvaro Lins fundamentar a visão de mundo que identificava nas obras. Assim, os vários comentários sobre alguns dos episódios narrados (as primeiras relações com a justiça, a sensação de desigualdade entre os homens, elogios a um paletó velho, o ambiente familiar hostil) permitiram a conclusão, nas palavras finais, sobre o homem: “o criador de *São Bernardo* e *Angústia* já estava no menino amargurado de *Infância*, onde encontramos agora as raízes do seu niilismo implacável e devastador”.⁸¹ Contudo, isso não impediu que o crítico julgasse artisticamente em termos cuja passagem na qual se concentram merece também ser citada na íntegra:

Literariamente o sr. Graciliano Ramos encontrou no gênero memórias uma forma de rara adequação para a sua arte de escritor, para o seu estilo. Creio que este é o mais bem escrito de todos os seus livros. Percebe-se aqui o apuro do trabalho de composição e estilo, o seguro artesanato literário. A secura, a frieza dessas impressões de infância encontra a devida correspondência no seu estilo sóbrio, ascético, livre de adornos. A prosa do sr. Graciliano Ramos é moderna, no seu aspecto desnudado, no vocabulário, no gosto das palavras e das construções sintáticas, e é clássica pela correção, pelo tom como que hierático das frases. O que o valoriza propriamente não é a beleza, no sentido hedonístico da palavra, mas a sua precisão, a sua capacidade de transmitir sensações e impressões com um mínimo de metáforas e imagens, quase só com o jogo e o atrito de vocábulos, principalmente de adjetivos.⁸²

⁷⁹ LINS, A. “Vidas secas”, *Jornal de Crítica: 2ª série*, 1943, 81

⁸⁰ Idem, “Vidas secas”, *Jornal de Crítica: 2ª série*, 1943, p. 82

⁸¹ Idem, “Infância de um romancista”, *Correio da Manhã*, sexta-feira, 7 de setembro de 1945, p. 2; Idem, “Infância de um romancista”, *Jornal de Crítica: 5ª série*, 1947, p. 126

⁸² Ibid., p. 125

Dessa maneira, atento a composição e estilo, esmiuçando-os, Lins tratou da totalidade da obra de Graciliano Ramos até então. A visão de mundo do romancista desagradava-o, mas foi levado a reconhecer que o mundo de ficção era “um dos mais impressionantes, sobretudo pela construção literária e pelo senso artístico, de toda a literatura brasileira”.⁸³ E embora o impressionismo permeasse até mesmo a terceira e última leitura das obras, mais detida e sopesada, esforçava-se para compreender e explicitar a justa dimensão do valor literário delas, através de seu saber crítico-analítico discutia tempo, espaço, personagens, enredo, gênero, verossimilhança, foco e técnica narrativos etc.

Infelizmente, o impressionismo foi a nota dominante no, também infelizmente, único rodapé que Alvaro Lins dedicou a Guimarães Rosa – e, ainda infelizmente, que não reformulou para publicação no *Jornal de Crítica*. Em “Uma grande estreia”, de 1945, o crítico esteve muito abaixo do nível crítico-analítico costumeiro, pode-se mesmo dizer que foi arrebatado pela obra. O rodapé se resumia a indicações sobre o enredo das histórias e alguns outros aspectos gerais. Elegia “O burrinho pedrês” sua novela predileta no livro e colocava os animais em posição de destaque: “São bichos os personagens mais comoventes, mais simpáticos e mais bem tratados de *Sagarana*.”⁸⁴ Entretanto, apesar de não analisar nem interpretar, o tempo mostrou que os juízos eram certos: “um livro inconfundível na literatura e de um autor de autêntica personalidade na vida literária”, “alguma coisa de novo e insubstituível”, a história de Matraga “representa sem dúvida a peça melhor realizada do livro”. A dificuldade do crítico, experiente, em ir além do impacto impressionante – para usar uma expressão pleonástica –, não passou despercebida: “É possível que mais tarde, com as impressões já revistas e ordenadas, volte a me ocupar desta obra com mais espírito crítico, isto é: com maiores recursos de análise e interpretação.”⁸⁵

Assim como Alvaro Lins em relação a *Sagarana*, o que Sérgio Milliet escreveu sobre Graciliano Ramos e Guimarães Rosa não estava entre o que fez de melhor, entretanto, a experiência crítica lhe permitiu realizar constatações certas. Quanto a *Infância* e *Memórias do Cárcere*, embora as abordasse dentro do período que definimos como de maior empenho crítico (1943-1953), mereceram tratamento muito ligeiro. Uma das razões disso era a confissão sincera: “À exceção de pequenas notas ocasionais nunca escrevi sobre Graciliano Ramos e entre os romancistas vivos do Brasil é o que me comove mais profundamente. É o

⁸³ LINS, A. “Infância de um romancista”, *Jornal de Crítica: 5ª série*, 1947, p. 119

⁸⁴ Idem, “Uma grande estreia”, *Correio da Manhã*, sexta-feira, 12 de abril de 1946, p. 2; Idem, “Uma grande estreia”, *Jornal de Crítica: 5ª série*, 1947, p. 179

⁸⁵ Ibid., pp. 183-184

que eu mais admiro. No entanto, silêncio.”⁸⁶ De qualquer forma, colocou as páginas de *Infância* entre a crônica e o conto, destacando o “equilíbrio perfeito do seu estilo, cuja característica mais sensível é a limpeza, é a simplicidade, é a elegância sem pose nem maneirismos, nem mesmo vaidades intelectualizantes”.⁸⁷ As outras memórias, as da prisão, não deixavam de interessar por “estilo”, “fatura” e “sabor literário”, mas, como testemunho, paradoxalmente, via um “aristocrata idealista” — “lutando por uma ideologia de massas, mostrava-se hostil a tudo que de perto ou de longe atingisse o seu individualismo agudo”.⁸⁸ Diferentemente do que Wilson Martins veio a escrever, como veremos, o “quadro esboçado de arbitrariedades” não passava em branco — e as solidariedades, sem o uso da palavra, eram tratadas como o cair da máscara, que desvendava a “aparente ausência de simpatia”.⁸⁹ Sobre *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*, fora do período (1943-1953), e com Milliet já isento do ônus de crítico titular de *O Estado de S. Paulo*, os escritos tinham caráter mais de notícia que de rodapé. Tendo lido apenas a estória de Miguilim, observava que não cabia “nesta nota uma análise demorada e minuciosa”, um “paralelo teria de ser estabelecido entre Guimarães Rosa e outros cultores da língua brasileira como instrumento literário (Mário de Andrade e Mário Neme, por exemplo)”.⁹⁰ Depois, ao tratar do romance de Riobaldo, o crítico mencionava outros nomes, além de Neme, para retocar: “acima de todos os pioneiros, Mário de Andrade, uma primeira realização rica e expressiva, fiel e preciosa da nova língua.” E antes de concluir que, “talvez”, fosse mesmo possível censurar o escritor por “certo barroquismo de expressão”, Milliet concentrava em dois parágrafos o teor crítico-analítico do seu escrito:

Mas aparece Guimarães Rosa. A princípio ensaiando com “Sagarana”. Admiráveis exercícios de estilo, a que se seguem os não menos brilhantes de “Corpo de baile”. Brilhantes? Há algo pejorativo no vocábulo: risquemo-lo. E digamos que, com “Corpo de baile”, alcança o autor a autenticidade que todos buscávamos. Mas com “Grande sertão: veredas” temos o grito de independência da nossa literatura. Depois deste livro será preciso reescrever a gramática do português do Brasil. É de se imaginar, com assombro o que sairá dessas páginas milionárias de invenção e observação, de poesia e de psicologia. Nelas irá faiscar o escritor brasileiro do futuro, e as águas do manancial são inesgotáveis de pepitas de excelente quilate. “Grande sertão: veredas” é, sem dúvida alguma, o nosso grande acontecimento literário e linguístico do século. Está para a possível língua brasileira como a poesia de Villon ao findar a Idade Média. Nada mais tem a ver

⁸⁶ MILLIET, S. *Diário Crítico*, 1950, v. 6, p. 248

⁸⁷ Idem, *Diário Crítico*, s.d., v. 3, p. 202 (Se houve a publicação em jornal, ela não foi localizada.)

⁸⁸ MILLIET, S. “Luto na literatura”, *O Estado de S. Paulo*, quinta-feira, 26 de novembro de 1956, p. 6; Idem, *Diário Crítico*, 1957, v. 9, p. 127

⁸⁹ Ibid., pp. 127-128

⁹⁰ Idem, “Corpo de baile”, *O Estado de S. Paulo*, terça-feira, 20 de março de 1956, p. 9; Idem, *Diário Crítico*, 1959, v. 10, p. 154

com os retóricos de então. Mas vai dar Ronsard e o resto.

Não é, porém, só pela língua, que esse romance me parece excepcional. É também pelo conteúdo. E que lição discreta e honesta de sociologia! E como com ela vemos confirmando o que há-de melhor em Euclides! Rejeitado o pedantismo científico, brilhante e falso, solapado o parnasianismo pesado e retumbante, fica o miolo humano dos “Sertões”, fica o retrato expressionista do “homem forte”, como o definia o mestre.⁹¹

Apesar dos acertos, apontando, inclusive, o caminho comparativo que seria seguido no ano seguinte pelo ensaio de Antonio Candido, Milliet foi muito sucinto. Faz-se necessário, então, para não perder a dimensão da importância do Milliet crítico literário, dar maior relevo ao que escreveu sobre os contos de *Insônia* e *Sagarana*. Com a finalidade de delinear melhor o seu proceder crítico-analítico quanto à prosa de ficção, abarcamos também os rodapés dedicados a um novo romance (*Fogo Morto*, de José Lins do Rego), outro livro de estreia (*Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector) e uma releitura de grande obra (*Os irmãos Karamazov*, de Dostoiévski).

Ao tratar de *Sagarana*, ainda em 1946, Milliet reconhecia inicialmente o brilho ofuscante e a originalidade excessiva, e a dificuldade que isso proporcionava ao crítico. Apesar disso, a maior parte do rodapé serviu para apontar defeitos: “primazia da originalidade sobre o humano”, sem participação mais íntima na vida dos personagens (“a anotar expressões e pormenores pitorescos”), grande estreia mais “pela promessa do que pela realização”, “a forma só não basta para fazer um grande escritor”.⁹² Indicação de defeitos atenuada quando da terceira edição. Após lembrar que censurou “a observação demasiado objetiva”, dizia ser o narrador um artista no qual “o episódio em si não passa de um pretexto”. E mais: “Não quero que isso provoque confusões. Aludia ao convencionalismo do tema apenas, e da psicologia por vezes, pois quanto ao estilo, aos elementos estéticos da obra, composição, invenção, musicalidade, acordes vocabulares ou sintáxicos, nada menos convencional, nada mais rico e novo.”⁹³ No primeiro rodapé, um curto trecho concentrava as indicações crítico-analíticas das qualidades literárias:

a língua é de uma riqueza vocabular estupenda, a sintaxe o mais das vezes um cipoal de preciosismo. Há ainda achados repetidos de ritmos novos reveladores de um grande temperamento poético. Vencer essas soluções estilísticas para entrar na análise do fundo mesmo do livro é tarefa

⁹¹ MILLIET, S. “Grande sertão: veredas”, *O Estado de S. Paulo*, terça-feira, 31 de julho de 1956, p. 8; Idem, *Diário Crítico*, 1959, v. 10, p. 196

⁹² Idem, “Sagarana”, *O Estado de S. Paulo*, quinta-feira, 23 de maio de 1946, p. 4; Idem, *Diário Crítico*, 1947, v. 4, pp. 74-76

⁹³ Idem, *Diário Crítico*, 1955, v. 8, p. 123; Idem, “Sagarana”, recorte de *O Estado de S. Paulo*, sem data. Arquivo Guimarães Rosa, Instituto de Estudos Brasileiro (IEB/USP), São Paulo.

que exige releitura atenta.⁹⁴

De fato, como mencionamos, a releitura levou a rever a “análise do fundo”, cruzando-a em alguma medida com a reconsideração das qualidades literárias:

Realmente, certas páginas de Guimarães Rosa figuram entre o que de melhor se escreveu na língua “brasileira”: já pela precisão do vocabulário regional, já pela observância das nossas formas sintáticas mais características. Em matéria de língua e de estilo, “Sagarana” é uma obra prima. Mas os contos têm outras qualidades: o senso da narrativa, o equilíbrio da composição, a capacidade de, em poucas linhas concisas e expressivas, apresentar um herói. (...)

(...) Sua expressão está nas combinações de ritmos, vocábulos e inovações de sintaxe. Assim como um pintor se interessa mais pelos elementos estéticos do que pelo tema – e pode chegar até ao abstracionismo – Guimarães Rosa não se preocupa com seus enredos senão na medida em que lhe permitem jogar com as soluções literárias. Estas são, de fato, excelentes, alcançando um virtuosismo, um brilho inextinguíveis. É de ver-se como, mediante o simples deslocamento de um elemento da frase transforma o português em legítimo brasileiro. “Agora para sempre aposentado, sim, que ele não estava não.” Mário de Andrade teria aplaudido.⁹⁵

O que exemplificava a apresentação de um herói era citação sobre Turíbio Todo. Mas, antes, no primeiro rodapé, Milliet já elegera “Sarapalha” o melhor conto – embora mencionasse também a estória de Matraga. A razão disso estava na comparação com Graciliano Ramos. Para o crítico, na estória dos primos Argemiro e Ribeiro, o escritor arrancou do sertão a “tragédia humana e não o espetáculo”. A maior parte dos defeitos anteriormente enumerados ressentia de contraposição a partir de contos do alagoano. Isso porque se entendia que o autor de *São Bernardo* “visa o humano antes de tudo e bem pouco atenção dá ao pitoresco”.⁹⁶ Entretanto, devido à confissão que já aludimos, apenas em novembro de 1952 um rodapé seria dedicado aos contos de *Histórias Incompletas*, *Insônia* e *Dois Dedos*. Diferentemente da escala de valor literário proposta por Alvaro Lins, Milliet colocava-os no mesmo nível dos romances. As considerações crítico-analíticas estendiam-se ao conjunto da obra e permitiam compreender o fundamento da relação de oposição com *Sagarana*. Dessa forma, vale novamente citar uma sequência longa, distribuída por três parágrafos, para acompanhar as sutilezas:

Outra característica destes é o monólogo interior. Em vez de olhar de fora os seus personagens, o escritor se coloca dentro deles, se identifica com eles, com uma segurança, uma verdade, que provam a qualidade do psicólogo a que aludi de início. Já afirmei, certa vez, criticando uma crítica

⁹⁴ MILLIET, S. “Sagarana”, *O Estado de S. Paulo*, quinta-feira, 23 de maio de 1946, p. 4; Idem, *Diário Crítico*, 1947, v. 4, p. 74

⁹⁵ Idem, *Diário Crítico*, 1955, v. 8, pp. 122-123; Idem, “Sagarana”, recorte de *O Estado de S. Paulo*, sem data. Arquivo Guimarães Rosa, Instituto de Estudos Brasileiro (IEB/USP), São Paulo.

⁹⁶ Idem, “Sagarana”, *O Estado de S. Paulo*, quinta-feira, 23 de maio de 1946, p. 4; Idem, *Diário Crítico*, 1947, v. 4, pp. 75-76

feita a Graciliano Ramos, que ao contrário de boa parte dos ficcionistas nacionais, ele estuda seus personagens em toda a sua complexidade e nunca se deixa levar pelo convencionalismo. Isso é tanto mais sensível em relação às heroínas, as quais, embora pouco numerosas na galeria de seus tipos, nunca se apresentam inteiriças. Ou são apenas pontos de referência, como Vitória, a companheira de Fabiano, ou têm realmente uma personalidade, como Madalena, em “S. Bernardo”, ou Aurora, a irmã do agitador revolucionário, no conto intitulado, “A prisão de J. Carmo Gomes”. A essa penetração psicológica chega o contista em virtude de seu horror ao pitoresco que falseia a realidade essencial, e de sua preocupação em ir além das exteriorizações enganosas. Graciliano Ramos é antes de mais nada um observador do mundo interior, por isso até em seus romances sociais o humano domina e se impõe.

O estilo de Graciliano Ramos, por todos admirado e mil vezes louvado, decanta-se ainda mais em seus contos. Tome-se de um qualquer ao acaso. O primeiro do livro “Insônia”, exatamente o que se intitula “Insônia”. Em geral a frase é densa, cheia, mas não pesada. O vocábulo certo entra no lugar adequado à expressão mais feliz. A sintaxe não tem rebuscamentos, a pontuação é precisa, funcional. Raramente usa o sinônimo como recurso; raramente, também, vale-se da repetição, da insistência. Quando o faz, é de fato para tornar mais claro o seu pensamento e não como efeito retórico. (...)

Na própria construção do conto, Graciliano Ramos desenvolve uma técnica perfeita e variada. Ora a história vai do princípio ao fim sem tropeços, ora ela começa pelo ponto agudo, de maior interesse, para em seguida voltar ao início e se desenrolar numa espécie de paroxismo.⁹⁷

E, concluindo sobre a técnica, o crítico exemplificava com a sequência narrativa de “Um ladrão”. Além da discordância quanto ao valor literário dos contos, identificamos outros pontos em que o crítico de *O Estado de S. Paulo* opunha-se ao do *Correio da Manhã*. Não havia explicitação nominal, mas três pontos possibilitam estabelecer uma linha bem articulada de contestação. Lins, depois de abordar os contos de *Insônia* como “a parte fraca”, equiparava “Minsk” ao capítulo “Baleia” na qualidade de “pequenas obras-primas” para dizer: “Aliás, o assunto de 'Minsk' é também um bicho, e quem sabe se o sr. Graciliano Ramos, a este respeito, não está sentimentalmente próximo do seu personagem Fabiano, que 'vivía longe dos homens' e 'só se dava bem com animais'?”.⁹⁸ Antes disso, o crítico do *Correio* definira a atitude do escritor em face da vida e da miséria humana – “não é bem de *humour*, mas de sarcasmo”;⁹⁹ não concede aos personagens a “mínima piedade”, ao contrário, o romancista “chega a estar animado de um certo prazer sádico”.¹⁰⁰ Portanto, os pontos eram impiedade

⁹⁷ MILLIET, S. “Os contos de Graciliano”, *O Estado de S. Paulo*, quarta-feira, 19 de novembro de 1952, p. 8; Idem, *Diário Crítico*, 1955, v. 8, pp. 280-281

⁹⁸ LINS, A. “Visão geral de um ficcionista”, *Jornal de Crítica: 6ª série*, 1951, p. 69

⁹⁹ Idem, “Infância de um romancista”, *Jornal de Crítica: 5ª série*, 1947, p. 125

¹⁰⁰ Idem, “Vidas secas”, *Correio da Manhã*, sábado, 18 de outubro de 1941, p. 2; Idem, “Vidas secas”, *Jornal de Crítica: 2ª série*, 1943, p. 76

para com os personagens, simpatia por animais e sarcasmo. Eis a réplica de Milliet:

Graciliano Ramos é como um de seus heróis, Fabiano, o qual não gostava dos homens, “só se dava bem com os animais”. Nem tanto porém. Graciliano também compreende os desgraçados, os inquietos, também simpatiza com os miseráveis. Todo o sarcasmo com que envolve em geral as personagens mais importantes de seus romances, desaparece nos contos, ou se volta exclusivamente para as autoridades, os representantes de uma sociedade errada, numa caricatura tanto mais feroz quanto muito pouco deformada, antes expressa em traços decididos e justos.

Fabiano, preso estupidamente pelo “soldado amarelo”, não lhe é indiferente, embora o despreza um pouco, e como lhe analisa os turvos pensamentos na prisão! Como esboça o clima da surda revolta que lhe assalta confusamente o cérebro ante uma injustiça inentendida! Quanto ao soldado, é francamente ridículo, tipicamente estúpido e mau, e no entanto admiravelmente verdadeiro, em nada esquemático como acontece serem os vilões de tantos ficcionistas.¹⁰¹

Dessa maneira, no que concernia a obras de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, Milliet atingia seu máximo de empenho e apuro crítico-analíticos nesses trechos citados. Complementarmente e de maneira pontual, por não constituir o objeto dessa investigação, passemos aos rodapés acerca de *Fogo Morto*, *Perto do coração selvagem* e *Os irmãos Karamazov*. Neles, sem a barreira criada pela admiração maior, que dirigia ao escritor de Quebrangulo, Sérgio Milliet aliou simpatia, discernimento e diálogo com outros críticos (Carpeaux, por exemplo) ao tratar dos três romances, os quais estavam próximos das características que serviram para valorizar Graciliano Ramos.

Escrever sobre *Fogo Morto*, no final de 1943, foi a oportunidade de extrapolar para o conjunto da obra de José Lins do Rego até então, conjunto este que não era marcado por “ideologia mais ou menos abstrata mas em obediência a um determinismo de humanidade que não vai sem um certo saudosismo mal disfarçado”.¹⁰² Com isso em vista, aprofundou sobre o romance em questão em três densos parágrafos dos quais selecionamos dois para outra longa citação:

Em “Fogo Morto” três são as personagens principais e cada uma delas como que sintetiza certa classe da população, e todas as três evoluem num cenário de mandonismos e miséria indefesa, de doença e superstição, de vida primitiva e contatos primários. Por detrás de tudo, puxando os cordéis das marionetes a politicagem, a prepotência policial e a solução do cangaço. José Amaro, mestre seleiro, representa a parte ordeira e trabalhadora do povo esquecido do nordeste. Com o seu orgulho de branco, o que revela um forte preconceito racial, encontrável também em São Paulo e nas outras regiões que tiveram braço escravo a serviço da aristocracia rural, com a alta consciência de seu valor humano, de seus direitos e de seus deveres, mas sem outros meios para defendê-los

¹⁰¹ MILLIET, S. *Diário Crítico*, 1955, v. 8, p. 280

¹⁰² Idem, “Fogo Morto”, *O Estado de S. Paulo*, sábado, 11 de dezembro de 1943, p. 4; Idem, *Diário Crítico*, 1944, v. 1, p. 294

senão a coragem pessoal, José Amaro torce para o cangaço, protetor dos pobres e castigador dos maus. E sem chegar a ser um coiteiro faz o que pode por Antonio Silvino. Lula de Holanda, representa a aristocracia arruinada dos engenhos; nada perdeu do orgulho feudal, mas as condições econômicas e sociais já não lhe permitem o gozo tranquilo do mandonismo e da riqueza. Como não quer ligar-se à política nem tem a força necessária para enfrentar a época de transição, sublima em Deus e no amor ao passado suas ambições e suas vaidades. Moído pela humilhação da decadência e o conluio inevitável com o cangaço, acaba confinando-se ao esplêndido isolamento dos orgulhos impotentes. José Vitorino é o “redresseur de torts”, o eterno oposicionista, simplório, corajoso topando todas as lutas, idealista, misto de plebeu e aristocrata.

Em torno desses três heróis de primeira plana, gravitam outros não menos característicos. (...)

Assim como suas personagens se movem com naturalidade e universalidade, sua língua se evidencia despida de gongorismos e seu estilo se revela inteiramente funcional. Nenhum artifício poético os embeleza, nenhum expressionismo populista os reforça. Na história que nos vai contando a presença do romancista só se observa na solidariedade que oferece a seus heróis: no restante eles vivem, falam, amam, morrem de uma existência própria indiscutível. A única restrição que se poderia sugerir a essa homogeneidade de sua ficção seria a das repetições (também usadas por Jorge Amado), das insistências que são como pontos de partida, de referência, de tomada de fôlego da narrativa. Vejo nessa técnica uma influência do cancionero popular. Na versificação “abcs” é comum repetir-se um verso na formação das estrofes seguintes, insistir-se num aforisma cujo conceito se deseja incutir no espírito dos ouvintes. Não discuto o efeito que se pode tirar dessa solução: aponto-a tão somente como um dos raros truques visíveis na técnica de Lins do Rego.¹⁰³

Perto do coração selvagem, por sua vez, deu ao crítico a alegria da descoberta no início de 1944. Em rodapé no qual também abordava um livro de poema, quase todo ele coube ao romance da principiante cujo nome lhe soou como pseudônimo. Havia uma longa e cerrada pormenorização das características, dilemas e relações da protagonista Joana. Assim, o trecho a seguir é relativamente curto e focava as qualidades literárias:

O livro de Clarice Lispector é todo ele um diálogo interior. (...)

Esse diálogo interior já começa no isolamento da menina sozinha no mundo irreal dos adultos. Começa nos brinquedos imaginados em que os sortilégios das palavras assume importância desmedida. (...)

Numa técnica simultânea de capítulos ajuntados desordenadamente, vemos Joana crescer com uma tia incompreensiva, casar, ter uma rival, enganar o marido por vingança, sumir afinal na expectativa de uma vida refeita. Tudo isso é contado numa linguagem fácil, poética, que não hesita em tomar pelos mais inesperados atalhos, em usar das mais inéditas soluções, sem jamais cair entretanto no hermetismo nem nos modismos modernistas. Uma linguagem pessoal, de boa carnação e musculatura, de adjetivação segura e aguda, que acompanha a originalidade e a

¹⁰³ MILLIET, S. “Fogo Morto”, *O Estado de S. Paulo*, sábado, 11 de dezembro de 1943, p. 4; Idem, *Diário Crítico*, 1944, v. 1, pp. 294-296

fortaleza do pensamento, que os veste adequadamente. Ora esse pensamento não é fácil de vestir, pois se apresenta sempre de uma qualidade muito pura, e qualquer imagem em falso, demasiado brilhante, qualquer exibicionismo, mesmo poético, o deturpariam. Essa harmonia preciosa e precisa entre a expressão e o fundo a autora a alcançou magistralmente. De uma maneira que só observamos até agora em certos escritores franceses e ingleses, num Gide, num Morgan, por exemplo, o que de resto não implica em comparações deslocadas, muito embora, o romance de estreia de Clarice Lispector a eleve de chofre a um plano de absoluto destaque em nossa literatura.¹⁰⁴

Tudo isso fundamentou o juízo de que se tratava da “mais séria tentativa de romance introspectivo” de um autor nacional, pela primeira vez alguém “penetra até o fundo a complexidade da alma moderna, alcança em cheio o problema intelectual, vira no avesso, sem piedade nem concessões, uma vida eriçada de recalques”.¹⁰⁵ Certamente o crítico esquecia-se momentaneamente de outros romances brasileiros, como, por exemplo, os do admirado autor de *Angústia*, mas a alegria da descoberta explicava a frase eufórica, e o tempo encarregou-se de confirmar o talento da escritora pelas obras seguintes e pela recepção de que ainda hoje desfrutam.

Quanto a *Os irmãos Karamazov*, Milliet discorreu sobre o romance, em agosto de 1952, motivado pelo lançamento da edição que Rachel de Queiroz traduziu. Era uma releitura, e não era a primeira, entretanto, o crítico não teve pudor de salientar que “não conhecia o texto integral da obra”.¹⁰⁶ Assim, é de se supor que isso tenha propiciado o empenho e apuro crítico-analíticos que aí se lê. Havia a combinação entre discussões mais gerais (expressionismo e surrealismo que caracterizariam o “realista” Dostoievski, as aspas estão no texto) e a indicação pontual de cenas. No trecho, rico, que colocamos abaixo, novamente longo, o crítico mescla a terminologia propriamente literária com analogias forjadas por seus conhecimentos de crítico de arte:

O que mais aproxima a técnica dostoievskiana do expressionismo é a carência de lógica, a incoerência dos espíritos que ele analisa. É pelo contraste e pelo exagero que o romancista dá relevo ao drama e força a nossa atenção. Houve quem visse em “Os Irmãos Karamazov” o romance pioneiro da novela policial moderna. Otto Maria Carpeaux estabelece com felicidade a diferença entre o crime de Smerdiakov e o crime nos romances policiais. Nestes, procuraria o autor, antes de mais nada a verossimilhança, o que lhes dá “uma cor de noticiário de jornais”, exatamente o que não existe em Dostoievski. O romancista russo não entende sequer de

¹⁰⁴ MILLIET, S. “Perto do coração selvagem; Festa na sombra”, *O Estado de S. Paulo*, sábado, 15 de janeiro de 1944, p. 4; Idem, *Diário Crítico*, 1945, v. 2, pp. 29-30

¹⁰⁵ Ibid., p. 32

¹⁰⁶ Idem, “Os irmãos Karamazovi”, *O Estado de S. Paulo*, sábado, 2 de agosto de 1952, p. 6; Idem, *Diário Crítico*, 1955, v. 8, p. 220

verossimilhança, nem dela necessita, porque o que nos mostra sempre é a verdade excepcional, patológica, a que se esconde e nos escapa. Pouco lhe importa pareça o fato contado “verdadeiro”, e ele “pode ser”, ser assim como é e não de outro jeito.

Lembro-me, a propósito, de um pensamento de Michele Guerrisi (L’idea figurativa) sobre a visão do artista, o qual só teria para se exprimir “sensações de sombra e luz, conceitos de linha e cor”. O assunto é secundário na pintura e, no caso de Dostoiévski, um mero pretexto. Isto é, o enredo, o ambiente físico, espacial e temporal, não têm sentido. São apenas um veículo para a expressão em claro e escuro, à moda das xilogravuras, de sentimentos, emoções, ideias de todos nós e de alguns de nós mais particularmente. Não sinto na maneira do escritor a presença da cor. Da linha sim, do traço nervoso e forte, acentuando a distribuição das massas e valores, pondo em evidência marcada as almas em conflito.

É também no estudo de Henry Troyat que encontro esta observação essencial à compreensão dos “Irmãos Karamazov”: a de que Dostoiévski fotografa a realidade de dentro para fora, com a ótica do homem “subterrâneo”.¹⁰⁷

As citações, longas e excessivas – mas necessárias –, demonstram que as ponderações do rodapé *Volta à crítica*, reiterada inúmeras vezes, quanto a não julgar e a indicar preferências e impressões, norteadas pelo ceticismo, eram na prática apenas parcialmente corretas. A caracterização da crítica de Milliet como “ondulante e variada”, proposta por Candido, também é válida apenas em parte. Os trechos, especialmente sobre os contos de Graciliano Ramos e os romances de José Lins, Clarice Lispector e Dostoiévski, realmente revelavam preferências. Isso, entretanto, não impediu que Milliet empreendesse leituras apuradas, fundamentadas, crítico-analíticas. Sem deixar, contudo, de ser fiel às suas diretrizes intelectuais e literárias.

Wilson Martins, diferentemente dos outros críticos, não escreveu rodapé inaugural quando tornou-se o crítico titular de *O Estado de S. Paulo*, no início de 1954, para suceder Sérgio Milliet. Mais uma vez, na linha do que expusemos anteriormente, tratava-se de intelectual com larga experiência, tarimbado. Martins já publicava no jornal paulistano desde 1945, em contribuições que se avolumaram no correr dos anos, até assumir a tarefa de titular. Antes de ocupar a vaga de Milliet, num período que vai de 1939 a 1946, identificamos uma primeira fase de aprendizado do ofício. Um marco disso foi a edição da coletânea que consta no livro *Interpretações* — em nota, o crítico dizia que todos os textos “foram aumentados,

¹⁰⁷ MILLIET, S. “Os irmãos Karamazovi”, *O Estado de S. Paulo*, sábado, 2 de agosto de 1952, p. 6; Idem, *Diário Crítico*, 1955, v. 8, p. 220

diminuídos ou modificados — mas nem assim me satisfazem”.¹⁰⁸ Entre 1947 e 1952, sem interromper as atividades em jornais, sobretudo *O Dia*, de Curitiba, e *O Estado de S. Paulo*, um segundo período de formação do crítico incluiu a obtenção de bolsa de estudos em Paris, de título de Doutor em Letras e da cátedra de Língua e Literatura Francesa (ambos, título e cátedra, pela Universidade Federal do Paraná) – a tese *Les théories critiques dans l'histoire de la littérature française* foi editada, sem tradução, no ano de 1952.¹⁰⁹ Como parte desse segundo período de formação, é importante mencionar também o estudo que Martins escreveu sobre a democracia brasileira, pois ele contribui diretamente para a compreensão da posição político-ideológica do crítico — retornaremos ao estudo no momento propício.¹¹⁰

Para examinar o que Wilson Martins escreveu sobre Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, é conveniente desconsiderar parcialmente a cronologia, e abordar primeiro a totalidade dos rodapés dedicados ao segundo escritor. Isso porque o crítico manteria uma posição de equívoco e contrariedade entre o rodapé acerca de *Sagarana*, em agosto de 1946, e aquele sobre *Estas Estórias*, em fevereiro de 1970. Equívoco e contrariedade revelavam uma tentativa de coerência concernente a considerações estabelecidas já no primeiro rodapé, reforçadas de maneira enfática após a publicação das obras de 1956 e, com poucas alterações, nos rodapés subsequentes. Ao ler os contos de estreia, em texto que não é possível colocar entre os mais apurados quanto ao teor crítico-analítico, Martins compreendia o escritor sobretudo como contista (“fracassaria no romance”) que apresentava estilo “original e próprio” e poder descritivo, mas a “própria riqueza fosforescente, barroca e um pouco pirotécnica prejudica exatamente aquela necessidade de sugestão que me parece a qualidade primordial e o recurso indispensável do ficcionista”.¹¹¹ Já em 1956, o autor de *Pontos de vista* era bastante minucioso, fazia indicações crítico-analíticas precisas, entretanto, isso não foi suficiente para atribuir o justo valor literário e para o acerto dos juízos, muitos dos quais, vale assinalar, coincidiam com os de Sérgio Milliet no primeiro rodapé sobre *Sagarana*. Os dois rodapés sobre *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas* eram arrasadores desde o título, *Um novo Valdomiro Silveira*, e o primeiro parágrafo:

O sr. João Guimarães Rosa é um “caso” cômodo para a crítica: é desses autores que se classificam de uma vez por todas, que conserva, de livro para livro, exatamente as mesmas qualidades e exatamente os mesmos defeitos. Entre *Sagarana*, publicado em 1946 e reeditado, juntamente com

¹⁰⁸ MARTINS, W. *Interpretações*, 1946, p. 5

¹⁰⁹ cf. Idem, *Les théories critiques dans l'histoire de la littérature française*, 1952; SEFFRIN, A. et al. “Cronologia de vida e obra”, *Mestre da crítica*, 2001, pp. 19-24

¹¹⁰ cf. MARTINS, W. *Introdução à democracia brasileira*, 1951

¹¹¹ Idem, “Sagarana”, *O Estado de S. Paulo*, quinta-feira, 29 de agosto de 1946, pp. 4-5

Corpo de Baile, que reúne sete novelas até agora inéditas, nenhuma diferença existe a assinalar quanto aos seus caracteres propriamente literários. Este último livro é a contraprova definitiva que faltava, depois de *Sagarana*, para dizer o que ele é. Com efeito, depois desta verdadeira obra-prima do conto regionalista brasileiro, o sr. Guimarães Rosa só dispunha de dois caminhos: ou se renovava ou se repetia. Sua personalidade literária é tão forte que a renovação se revelou impossível, e o autor de *Corpo de Baile* restará, certamente, a exemplo de Valdomiro Silveira ou Afonso Arinos, um dos maiores escritores entre os menores. Digo-o sem a mais remota intenção depreciativa e apenas para bem situá-lo no lugar que é o seu, na “estante” que lhe pertence. A expressão “obra-prima” não é exagerada para cada um dos seus contos, tomado isoladamente, mas, no conjunto, sua obra não pode competir com a dos ficcionistas “universais”, com os que veem o homem através do indivíduo, os que enriquecem a galeria do humano e do geral, sem cair no pitoresco. O escritor mineiro, ao contrário, vê o indivíduo através do homem, restringe-se sem o querer (porque literariamente somos o que somos e não o que queremos ser) a um canto reduzido do regional e tem mais brilho do que profundidade, mais pitoresco do que humanidade.¹¹²

Assim, a “previsão” de fracasso no romance, de dez anos antes, teria sido confirmada. O crítico demonstrava sua necessidade de manter a linha de leitura através de citações do primeiro rodapé e da manutenção dos pontos principais. O escritor era mesmo um excelente contista. Detalhavam-se as razões para tal compreensão dentro das limitações de um maior entre os menores, sem dúvida, um novo Valdomiro Silveira. Quanto ao romance, o crítico de *O Estado de S. Paulo* argumentava que havia problemas de linguagem, de psicologia dos personagens e de composição romanesca. Guimarães Rosa só saiu com saldo positivo no primeiro deles, pois se via apenas o personagem Riobaldo pelo lado de dentro e o “monólogo infinito” com “arquitetura por justaposição” era “solução técnica” artificial, “psicologicamente pouco verossímil”.¹¹³ Tudo isso permitia concluir que a obra ficava em débito, “deveria ser um 'documento humano'”, toda a obra “se apóia exclusivamente no estilo”.¹¹⁴ Nos rodapés seguintes, discretamente, Martins ponderou, mas teimosamente sem abrir mão de uma linha interpretativa estabelecida ainda em 1946. Ao abordar *Primeiras Estórias* em conjunto com obras de outros escritores, não deixou de dedicar-lhe comparativamente mais espaço. Aí, além de sentenciar que *Grande Sertão: Veredas* era o paroxismo da técnica do escritor, “o exemplo supremo”, vislumbrava a literatura ideal em “Sequência” para, em seguida, arrematar que ainda tentava “chegar à psicologia pela expressão”.¹¹⁵ Em “Jõe Guimarró”, ao contestar filiações entre as obras e Mário de Andrade e

¹¹² MARTINS, W. “Um novo Valdomiro Silveira”, *O Estado de S. Paulo*, quinta-feira, 23 e 30 de agosto de 1956, p. 8; Idem, “Um novo Valdomiro Silveira”, *Pontos de vista*, 1991, v. 2, p. 172

¹¹³ Ibid., p. 182

¹¹⁴ Ibid., p. 178

¹¹⁵ Idem, “Caminhos da ficção-II”, *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 26 de janeiro de 1963, p. 2;

James Joyce, o crítico valia-se de trechos de carta do escritor à sua orientanda Mary L. Daniel para reforçar sua linha,¹¹⁶ mas, ao mesmo tempo, reconhecia o estatuto que a obra adquiriu ao dizer que não se tratava mais de apontar “qualidades e defeitos” (“expressão consagrada” da crítica de rodapé), era preciso “estudar-lhe a arte de escritor”,¹¹⁷ ou seja, não estava mais em seu âmbito preferido de atuação, apesar da sua também condição de professor universitário. E mais: a leitura “só se pode fazer lentamente, com repetidos retornos e largas assimilações do que foi dito”.¹¹⁸ E ainda: “ele é daqueles escritores que desorientam os críticos 'de segunda ordem'.”¹¹⁹

Depois dessas ponderações, ainda na condição de crítico titular de *O Estado de S. Paulo*, onde escreveria até o ano de 1974, nos dois últimos rodapés a respeito dos dois últimos novos livros, *Tutaméia* e *Estas Estórias*, Wilson Martins não fez questão de muitas demonstrações crítico-analíticas. Foi pontual. Em *Literaturnost'*, a breve discussão sobre os prefácios e literariedade servia para dizer que, nesse quesito, *Tutaméia* era excelente, mais uma vez, “uma visão linguística do mundo que, em Guimarães Rosa, é mais sensível do que a sua visão do mundo através da literatura: para ele, a infelicidade não é o drama ou a tragédia do homem — ‘é questão de prefixo’.”¹²⁰ Sobre *Estas Estórias*, desenvolvia questões secundárias em abordagem ruim, mas propunha formulação sugestiva quanto às dificuldades que teve para a compreensão das obras nos seguintes termos:

Sua visão do homem é pitoresca, não há dúvida nenhuma, mas corrigida e negada pela visão trágica ou, pelo menos, dramática, do mundo: sua obra é, no fundo, uma tentativa de conciliação desses dois extremos, dessas duas aparentes incompatibilidades. É a visão do mundo que comanda o andamento da narrativa, mas é a visão do homem que conforma o estilo.¹²¹

“Páramo” estaria próximo de um extremo (dramático), enquanto “Meu Tio o Iauaretê”, de outro (pitoresco). Entretanto, para não descuidar da coerência, insistentemente mantida

Idem, “Caminhos da ficção”, *Pontos de vista*, 1991, v. 5, p. 295

¹¹⁶ A carta a Mary L. Daniel foi objeto de reparos em carta de Guimarães Rosa ao próprio Wilson Martins, e dizia também: “Decerto que autorizo Você a usar, como achar melhor, o que disse em minha carta a Miss Daniel. Apenas, pediria que levasse primeira e principalmente em conta o que confessei, no início, sobre a dificuldade que tenho em saber de mim mesmo, descobrir minhas molas e motivos, conhecer-me. Para que as coisas melhor germinem, tenho procurado, venho procurando, cada vez mais, o ‘escuro’!. E, se não sei de mim, como explicarme eficazmente? Tudo fica sendo palpite, sujeito a revisão. Revisão que só Vocês, os bons críticos, saberão fazer, a meu respeito.” Cf. Carta datada de 9 de fevereiro de 1965, Arquivo de Wilson Martins, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

¹¹⁷ MARTINS, W. “Jõe Guimarró”, *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 8 de maio de 1965, p. 2; Idem, “Jõe Guimarró”, *Pontos de vista*, 1991, v. 6, p. 268

¹¹⁸ Ibid., p. 268

¹¹⁹ Ibid., p. 271

¹²⁰ Idem, “Literaturnost’”, *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 13 de janeiro de 1968, p. 4; Idem, “Literaturnost’”, *Pontos de vista*, 1991, v. 8, p. 42

¹²¹ Idem, “Gênio e talento”, *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 21 de fevereiro de 1970, p. 4; Idem, “Gênio e talento”, *Pontos de vista*, 1991, v. 8, p. 261

desde a publicação de *Sagarana*, repunha o julgamento de serem mesmo os processos estilísticos “o seu atrativo mais saliente”.¹²²

Já sobre Graciliano Ramos, o próprio Wilson Martins tomava *Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor* como um dos seus “estudos mais trabalhados”.¹²³ O crítico o elaborou depois dos estudos de Otto Maria Carpeaux (*Visão de Graciliano Ramos*, em 1943),¹²⁴ Alvaro Lins (*Visão geral de um ficcionista*, 1947) e Antonio Candido (*Graciliano Ramos*, 1945). Entretanto, conseguiu imprimir sua marca à leitura que rendeu texto ensaístico fora de suas características mais recorrentes de apontar “qualidades e defeitos”. Muito embora o ensaio tenha sido publicado na revista *Província de São Pedro*, edição de março/junho de 1948, ele também foi oferecido aos leitores de *O Estado de S. Paulo* entre 22 e 25 de setembro do mesmo ano¹²⁵ – o mesmo ensaio viria, ainda, a compor a seleção que consta na *Fortuna crítica de Graciliano Ramos*, organizada por Sônia Brayner e editada em 1978.¹²⁶ E, de fato, tratava-se de estudo em que Martins eximia-se de demonstrações crítico-analíticas para retomar pontualmente aquilo que interessava à sustentação de sua linha interpretativa, a qual compreendia estilo em sentido psicológico – “marca com um selo indivisível do próprio eu”¹²⁷ – e apontava contradição entre tendência psicológica (longas pesquisas no interior dos personagens) e ideias políticas que o escritor defendia. Chegou mesmo ao ponto de identificar nas obras “inquietação verdadeiramente calvinista”. Tais eram as vigas mestras da interpretação proposta, a qual se concentrou sobretudo ao discorrer sobre o romance *Angústia*, muito embora *São Bernardo* fosse considerado o melhor. Convém retomar os termos do crítico em mais uma citação longa mas necessária:

Entre as duas paralelas marcadas por “seu” Ribeiro e por Paulo Honório pode-se identificar perfeitamente o interesse psicológico do romancista Graciliano Ramos, a sua extratemporalidade, e, portanto, o seu desligamento dos problemas temporais. É antes o problema do Bem e do Mal o que atormenta o escritor alagoano, e dito isto terei definido toda a sua obra.

É o Luís da Silva, de *Angústia*, quem nos vai colocar de frente com o problema. Não somente o Bem e o Mal preocupam o romancista com uma persistência e com uma inquietação verdadeiramente calvinista: é também a indistinção moderna entre o Bem e o Mal, numa sociedade em que os valores se misturam de tal maneira que se repete a história do Cristo e do Grande

¹²² MARTINS, W. “Gênio e talento”, *Pontos de vista*, 1991, v. 8, p. 262

¹²³ Idem, “Ainda as Memórias de Graciliano Ramos”, *O Estado de S. Paulo*, sexta-feira, 25 de dezembro de 1953, p. 5

¹²⁴ Esse é o ano da versão do ensaio em livro. Cf. CARPEAUX, O. M. “Visão de Graciliano Ramos”, *Origens e fins*, 1943, pp. 339-351

¹²⁵ MARTINS, W. “Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor”, *O Estado de S. Paulo*, 22, 23 e 25 de setembro de 1948, p. 6 em todas as edições

¹²⁶ Idem, “Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor”, *Graciliano Ramos*, 1978, pp. 34-45

¹²⁷ Ibid., p. 34

Inquisidor. Impossível evitar Dostoiévski quando se fala nas concepções morais do Sr. Graciliano Ramos: nas suas concepções morais *vis-à-vis* da sociedade. Seu olhar, assim, se dirige para mais longe do que o espetáculo imediato dos homens formigando e defendendo as suas reivindicações de classe. A fonte do problema é uma fonte mais profunda e mais longínqua, encontra-se no ponto de intersecção originária desse feixe de preocupações mais ou menos divergentes que chamamos política, economia, religião, arte, ciência... Como um moralista, o Sr. Graciliano Ramos sabe que o mal reside principalmente no homem, e que somente será possível salvar a sociedade no dia em que pudermos reformar o homem. É estranho que as ideias desse escritor comunista se venham encontrar tão visivelmente com a concepção católica do mundo. “Um crime, uma ação boa, dá tudo no mesmo. Afinal já nem sabemos o que é bom e o que é ruim, tão embotados vivemos.” Essa reflexão de Luís da Silva é a mesma que preside a vida de Paulo Honório: “A verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons e quais foram os maus. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que deram lucro”. Dois personagens aparentemente afastados sem remédio um do outro, encontram-se, por fim, na questão essencial. O que origina o infortúnio do mundo é a indistinção entre o Mal e o Bem. O Mal dominou em aparência a vida do homem simplesmente porque este se encontra desorientado no meio da rede de confusões que a si mesmo estendeu. Vem daí a visão pessimista que o escritor Graciliano Ramos tem do mundo e das coisas. É ainda um sinal do moralista, a contraprova de suas preocupações diretamente orientadas no sentido do segredo último da vida humana. Na origem de todas perturbações o Sr. Graciliano Ramos não encontrou um desajustamento econômico nem uma injustiça social, mas uma confusão moral. Dessa confusão moral decorrem todos os fenômenos que aparentemente se mostram de funda importância para a interpretação da sociedade contemporânea e para o diagnóstico dos seus males e fixação dos seus remédios. A salvação de todos depende da salvação de cada um, ao contrário do que exige o pensamento político do autor, que pretende a salvação de cada um pela salvação coletiva. Os falsos valores se misturaram de tal modo com os valores legítimos que já não sabemos hoje o que é bom e o que é ruim, isto é, já não sabemos agora o que é o Bem e o que é o Mal. Justamente como na parábola do Grande Inquisidor. Pois quando essas categorias adversas se confundem, a primeira consequência é a de se tomar o Bem pelo Mal e o mal pelo Bem. Então a corrupção se apossa dos homens e a sociedade é injusta, e os Julião Tavares se multiplicam. Espanta-me que tantos críticos interessados não tenham visto na figura de Julião Tavares senão um símbolo político, quando ela é apenas e sobretudo um símbolo moral. Sendo muito mais que um símbolo político, demonstrou a crítica interessada não ter alcançado toda a extensão do pensamento e das intenções do autor. Mas o romance do Sr. Graciliano Ramos coloca justamente à nossa frente, com uma insistência que não sei disfarçar, o problema moral, no mais amplo sentido da palavra, o problema do Homem, muito mais ontológico que político.¹²⁸

Dessa forma, é possível estabelecer pontos de convergência entre Martins e Alvaro Lins. Sem entrar na discussão de realidade estática ou dinâmica, o autor de *Pontos de Vista* aproximava desde o título as obras do escritor brasileiro e as do russo através do capítulo

¹²⁸ MARTINS, W. “Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor”, *Graciliano Ramos*, 1978, pp. 39-41

destacado e destacável de *Os irmãos Karamazov*. Tudo isso trazia água para o moinho de uma interpretação na qual se substancializava o ser humano (“não depende das transformações exteriores nem do sistema de vida na sociedade circundante para ser o que é”)¹²⁹ e, portanto, valorizava literariamente o autor de *Angústia* enquanto primordialmente “romancista psicológico”, “o maior romancista brasileiro de seu tempo, como aquele que mais convincentemente atingiu a essência mesma do homem e de sua alma”.¹³⁰ Embora Martins concluísse o longo parágrafo anteriormente citado com a constatação de que o problema humano era “muito mais ontológico que político”, sua interpretação também não deixava de ser interessada e o lugar central atribuído à lenda do Grande Inquisidor não era meramente literário e ontológico. Certamente o crítico pretendia fundamentar ontologicamente a discussão política, mas ela era, antes de tudo, política. E isso ficou evidente em estudo posterior, de 1951, propriamente político, intitulado *Introdução à democracia brasileira*. Depois de argumentar que a “democracia social não é um dado *necessário* na definição política de democracia”¹³¹ (grifo do autor), Martins retomava o Grande Inquisidor para realizar a seguinte relação:

o conceito de ‘felicidade’ é singularmente relativo e reduz-se, na maioria dos casos, a algumas exigências de desafogo econômico, de boas estradas ou de burocracia produtiva, mesmo que se o pague o sacrifício de certas liberdades consideradas por uma minoria como essenciais, e, nesse caso, pode ser obtida ou propiciada tão bem ou ainda melhor pelos estados totalitários. Sob esse aspecto, a questão constitui uma transposição, ou um exemplo ilustrativo, da ‘Lenda do Grande Inquisidor’, de Dostoievski: trata-se de saber se pretendemos apenas aos bens materiais, ou se desejamos com igual empenho certas garantias de ordem espiritual, como a liberdade, por exemplo.¹³²

Assim sendo, fazia-se a leitura de Graciliano Ramos de maneira que pode ser considerada *a contrapelo*. O próprio crítico dizia ser “estranho” encontrar “concepção católica do mundo” em “escritor comunista”, em duas classificações que, no tocante às obras, são questionáveis. E Martins salientava que Graciliano Ramos ele mesmo provavelmente não aprovou a linha interpretativa: “mas que fazer? Escrevo não para satisfazer os autores, ou suas famílias, mas tendo em vista uma ambição mais alta, que é a de testemunhar a vida literária do Brasil durante o ínfimo tempo que me for dado vivê-la”.¹³³

Essa última passagem citada, de 1953, remetia à rusga entre Wilson Martins e Ricardo

¹²⁹ MARTINS, W. “Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor”, *Graciliano Ramos*, 1978, p. 38

¹³⁰ *Ibid.*, p. 35

¹³¹ *Idem*, *Introdução à democracia brasileira*, 1951, p. 27

¹³² *Ibid.*, pp. 28-29

¹³³ *Idem*, “Ainda as Memórias de Graciliano Ramos”, *O Estado de S. Paulo*, sexta-feira, 25 de dezembro de 1953, p. 5

Ramos, filho do escritor já então falecido, quando da publicação de *Memórias do Cárcere*. O crítico, atento, verificou que havia diferenças entre o texto publicado e o fac-símile reproduzido na mesma edição. Valeu-se disso para apontar alterações em livro póstumo e observar que “não merecem confiança”. Ricardo Ramos mandou nota de esclarecimento a *O Estado de S. Paulo*, informando que havia outras versões originais e acusava o crítico por conclusões apressadas.¹³⁴ Os dois rodapés concernentes ao livro giraram em torno desse imbróglio, mas Martins também repunha sua interpretação da obra e do escritor: “O 'tom' inteiro do livro é profundamente anticomunista”, “por uma religião, uma igreja, uma comunidade e uma ordem Graciliano Ramos se debateu a sua vida inteira, sem o saber”.¹³⁵ E tomava as *Memórias* como “a crítica mais feroz (e quão autorizada!) que se poderia fazer ao partido comunista brasileiro”.¹³⁶ Assim como dava primazia ao romancista enquanto “psicológico”, Martins privilegiou o que havia de crítica ao partido e aos companheiros de partido em detrimento do relato das arbitrariedades e solidariedades inesperadas – entre, é certo, diversas outras questões do livro longo e sinuoso.

Em 1962, ao tratar de outros dois livros póstumos, *Alexandre e outros heróis* e *Viventes das Alagoas*, Martins realizava nova abordagem de conjunto sobre as obras para definir o lugar à parte que cabia a Graciliano Ramos na história da literatura brasileira e, ainda, depois de citar Carpeaux, alçá-lo ao plano da literatura universal. Os termos, então, eram de acomodação do escritor com os governos de 1930 e depois (isso pelos cargos que ocupou em 1930 e de 1933 a 1936). Entretanto, por outro lado, caracterizava-o como o lobo da estepe, “um marginal da literatura em moda, assim como foi um marginal do sistema político dominante e, de forma sensível, um marginal dos grupos sociais em que viveu”.¹³⁷ Quanto a *Viagem*, salientava, com pertinência, que o viajante sufocava o espírito crítico para acreditar no que lhe contavam e mostravam. A essa altura, no ano de 1962, Martins argumentava no sentido de vislumbrar o que o escritor seria “no fundo”, novamente a contrapelo das obras, tomando-as como impelidas pelo meio. A revolução dele seria alencariana, uma revolução romântica: “a sua vida perturbada e perturbadora poderia ter sido o grande romance que

¹³⁴ RAMOS, R. “As Memórias de Graciliano Ramos”, *O Estado de S. Paulo*, domingo, 13 de dezembro de 1953, p. 19. Após o segundo rodapé de Martins, o jornal fez questão de encerrar a polêmica em pequena nota que se seguia imediatamente ao texto: “**N. da R.** — Com a publicação deste artigo o ‘O Estado de S. Paulo’ considera o incidente definitivamente encerrado, no que lhe diz respeito, uma vez que as duas partes tiveram a oportunidade de manifestar-se amplamente através das suas colunas.”

¹³⁵ MARTINS, W. “As Memórias de Graciliano Ramos”, *O Estado de S. Paulo*, 3º Caderno “Literatura e Arte”, domingo, 6 de dezembro de 1953, p. 1

¹³⁶ *Ibid.*, p. 1

¹³⁷ Idem, “O velho Graça”, *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 2 de junho de 1962, p. 2; Idem, “O velho Graça”, *Pontos de vista*, 1991, v. 5, p. 106

estava nas suas possibilidades e que ele quase escreveu com as *Memórias do cárcere*”.¹³⁸ Dessa forma, embora de maneira menos radical e com melhor fundamentação crítico-analítica, as leituras que Martins fazia de Graciliano Ramos eram, assim como aquelas de Guimarães Rosa, pautadas por equívocos. E a razão principal disso, como ficou evidente, era a posição político-ideológica do crítico. Voltaremos, no terceiro tópico desse capítulo, mais uma vez, à mescla que caracterizava os escritos de Martins. Por ora, passemos a Franklin de Oliveira.

O crítico do *Correio da Manhã*, como dissemos, teve a atividade literária delimitada pela atuação política. Entre um período antecedido pela disputa com Chateaubriand (1956-1960) e outro antecedido pelo golpe militar (depois de 1968), as obras de Guimarães Rosa estiveram entre as principais abordagens de Oliveira – o que o diferencia de Lins, Milliet e Martins. Como esse último, não escreveu rodapé inaugural, mas o jornal se encarregou de qualificá-lo diante do público em nota que precedia o rodapé sobre *Corpo de Baile*:

*N. da R. — De hoje em diante esta página literária passará a apresentar, sob o título “Livros na mesa”, um rodapé de crítica. Esses rodapés, entretanto, não serão assinados por um só autor e sim por vários autores. Semanalmente, um escritor, escolhido entre os que se dedicam entre nós à crítica, apreciará aqui um livro do momento sobre assunto de sua especialidade. Julgamos com isso preencher, na medida do possível, a constante falha que vem sendo apontada em nosso ambiente literário: a escassez de uma crítica especializada. Inicia o rodapé de crítica, hoje, o nosso companheiro Franklin de Oliveira, do qual, em artigo, Gilberto Freyre disse: “Crítico de belas letras em quem ao bom gosto, à perspicácia, à sensibilidade junta-se uma surpreendente erudição.”*¹³⁹

Afrânio Coutinho certamente era um daqueles que apontava “a constante falha” na sua defesa de uma “perspectiva estético-literária na apreciação da literatura”.¹⁴⁰ Anos depois, Benedito Nunes, ao se referir a *Viola d'amore*, coletânea de rodapés publicados no *Correio*, salienta que Oliveira insurgia-se contra a “arrogância dogmática do formalismo”, “advogando a insuficiência do critério estético”¹⁴¹ — o alvo principal, sem dúvida, era Coutinho. E o próprio autor de *Viola* dizia-o em *Quase um diálogo. Quase um prefácio*, através de trecho reformulado que retomou de entrevista ao *Jornal do Brasil* em 1957. Para ele, embora “indispensável”, a crítica formalista não bastava, já que o “estético” era apenas um dos elementos: “A verdadeira crítica é uma espécie de nova 'análise combinatória' — para a valorização da obra literária utiliza-se de todas as estratégias, tão certa está de que, no

¹³⁸ MARTINS, W. “O velho Graça”, *Pontos de vista*, 1991, v. 5, p. 111

¹³⁹ “Livros na mesa”, *Correio da Manhã*, 12 de maio de 1956, p. 8

¹⁴⁰ COUTINHO, A. *Correntes cruzadas*, 1953, p. V

¹⁴¹ NUNES, B. “Crítica literária no Brasil, ontem e hoje”, *Rumos da crítica*, 2000, p. 69

contexto literário, manifestam-se fatos estéticos, éticos, religiosos, filosóficos, sociais.”¹⁴² Quanto ao confronto direto com Coutinho, Oliveira reconhecia a importância da contribuição à crítica, “apesar de seus equívocos, suas limitações e até de sua responsabilidade na difusão de novos prejuízos e preconceitos”.¹⁴³

A “análise combinatória” de Oliveira, entretanto, revelava-se, na prática, confusa e dispersa. É o que evidencia a leitura das coletâneas de *A fantasia exata* e *Viola d'amore*, as quais não possuíam abordagens diretas sobre Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. Um conjunto de escritos, entre eles rodapés publicados em *Livros na mesa*, foram reunidos e, com poucas alterações, mesclaram-se a páginas inéditas para compor o capítulo sobre Guimarães Rosa em volume de *A literatura no Brasil*, sob direção de Afrânio Coutinho. Os rodapés *Corpo de Baile* (de 1956) e *As epígrafes* (de 1958, sobre as epígrafes de *Sagarana*) juntaram-se a outros dois textos, não mais na condição de rodapé, *Revolução roseana* (de 1967) e *A egrégia fidelidade* (de 1968).¹⁴⁴ Assim, durante um período de mais de dez anos, entrecortado pela atuação política, Franklin de Oliveira elaborou quase cinquenta páginas sobre o escritor, ao qual se dirigia como amigo, e a obra. De fato, além do testemunho do crítico nos textos em questão e em outros, a dedicatória de *Grande louvação pastoril* à filha de Oliveira confirma a relação de proximidade com Guimarães Rosa.¹⁴⁵ Isso deve ser assinalado, já de início, porque interferia na leitura, um tanto passional, daquele que esteve entre os colaboradores da seção *Livros na mesa*. A amizade certamente era uma das razões para a defesa contra acusações de que o escritor seria apolítico e, ainda, para colocá-lo em consonância com suas próprias convicções políticas (as de Oliveira), e tentar situá-lo no campo da esquerda, desvendando nas obras um “marxista *in natura*” em sua “verdade mais subterrânea.”¹⁴⁶ Num elogio da

¹⁴² OLIVEIRA, F. “De um certo modo, a crítica é a estética da leitura” (entrevista), *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, 26 de maio de 1957, p. 1; Idem, “Quase um diálogo. Quase um prefácio”, *Viola d'amore*, 1965, pp. 15-16

¹⁴³ Idem, “A crítica, uma revolução permanente”, *A fantasia exata*, 1959, p. 125

¹⁴⁴ Os rodapés foram publicados nas seguintes datas: “Corpo de Baile”, 12 de maio de 1956, p. 8, 12; “As epígrafes”, 25 de outubro de 1958, p. 8. Os outros dois textos, não mais rodapé: “Revolução roseana”, 25 de novembro de 1967, Quarto Caderno, p. 1; “A egrégia fidelidade”, 8 de dezembro de 1968, Quarto Caderno, p. 3.

¹⁴⁵ cf. ROSA, J. G. “Grande louvação pastoril”, *Ficção completa*, 2009, pp. 1034-1043. Trata-se de poema escrito por ocasião do nascimento de Lygia Maria, filha de Franklin de Oliveira, em março de 1953. O crítico também era incluído na louvação: “Vou louvar, pois não, o Pai de Lygia Maria: / ...grande cidadão! / — E na poesia? / — Ele é capitão. / — E a mitologia? / — É de sua invenção. / — Muita fidalguia? / — Ele tem, pois então! / — É, no coice ou na guia, vaqueiro de mão. / — Livro com lição? / — É de sua autoria. / — Seu maior condão? / — É a Lygia Maria! / — É a Lygia Maria!” Ibid., p. 1037. O escritor e o crítico eram amigos, pelo menos, desde 1946, ano que consta na seguinte dedicatória de *Sagarana*: “Ao Franklin de Oliveira / amigo e companheiro, poeta que me faz acreditar mais nas coisas em que mais acredito, — com a admiração sincera e a inevitável amizade / do / Guimarães Rosa / 7/X/46.” Cf. Biblioteca pessoal de Franklin de Oliveira, Biblioteca Rodolfo Garcia, Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro.

¹⁴⁶ OLIVEIRA, F. “Revolução roseana”, *Correio da Manhã*, 25 de novembro de 1967, Quarto Caderno, p. 1; Idem, “Revolução roseana”, *Guimarães Rosa*, 1991, p. 185

amizade, entre outros, o crítico dizia: “Somente quem conquistou o raríssimo privilégio de sua confiança, através da identificação vinda das 'afinidades eletivas', (...) abria o seu coração de fibras radiosas, largo e cálido pulsar.”¹⁴⁷

No que se referia ao autor de *Sagarana*, essa era uma das marcas importantes da crítica de Franklin de Oliveira, o que lhe proporcionava dificuldades. Entretanto, em relação a esse escritor e a outros, havia mais dificuldades. Primordialmente jornalista, o crítico tentava mobilizar de maneira excessiva um sem número de referências, ora especificando-as em notas, ora apenas colocando o nome do autor entre parênteses, ora, ainda, fazendo citações sem nenhuma indicação. Com tais procedimentos, Oliveira muito provavelmente pretendia qualificar os próprios textos ao demonstrar fundamentação e equiparar-se à nova leva de críticos, alguns dos quais já estavam em atividade desde a década anterior – Oliveira chegou a se referir a eles, ou a parte deles, como “crítica bem penteada” após propor pontos de contato entre Górkí e Guimarães Rosa em abordagem sobre o primeiro escritor: “Sei que esta afirmativa vai arrepiar a crítica bem penteada. Que ela se dane.”¹⁴⁸ Tudo isso, porém, não impedia que os textos carecessem de apuro crítico-analíticos, um dos pontos fortes dos melhores críticos de rodapé. Assim, a falta desse apuro, em associação com referências e expressões estrangeiras excessivas contribuíram para distanciá-lo dos melhores rodapés.

Apesar desses problemas, Oliveira foi capaz de apontar diversas questões relevantes e mapear temas basilares das obras do escritor mineiro: as obras romperiam dialeticamente (conservar e superar) com a tradição de “livros vingadores” (*Os sertões* e *O Ateneu*); Guimarães Rosa seria contra-irracionalista, Joyce, irracionalista – as obras daquele seriam “um ato de busca da santidade do homem” e com elas surgiram os primeiros heróis resolutos da nossa literatura, o ideal que as informa seria o do “homem harmonioso”; Rosa buscava nas religiões a “partitura” para ler os mistérios do universo; o lugar da esteticidade: para solucionar o problema político “é necessário caminhar através do estético, pois é pela beleza que se vai à liberdade” (citação de Schiller); na estória do burrinho pedrês, animal cujos sentimentos eram aproximados aos de certas cosmovisões religiosas, da ataraxia dos estoicos e do bem ver no escuro (forças do inconsciente), desde a epígrafe já estava dado que ele tinha o seu papel, o seu destino: “Vai cumpri-lo — rodar no mutirão”; em *Corpo de baile*, as palavras de Plotino e Ruysbroeck remeteriam ao despertar do “adormecido sentido do maravilhoso” em “contos de fadas adultos”; não seria certo aproximar Riobaldo do mito cervantino e, sim, de Fausto e Don Juan; propunha a identificação de três Riobaldos: o

¹⁴⁷ OLIVEIRA, F. “Guimarães Rosa”, *A literatura no Brasil*, 1970, v. 5, p. 411

¹⁴⁸ Idem, “Górkí”, *Literatura e civilização*, 1978, p. 192

jagunço, o fáustico, o místico, e de três tipos de amor: Nhorinhá, Otacília, Diadorim; indicava o significado etimológico de Riobaldo: rio falho, infecundo; estabelecia paralelo entre personagens de *Corpo de Baile* e de *Grande Sertão: Veredas* (exemplo: o “tema de Don Juan insinua-se na figura de Pedro Orósio”); abordava as relações entre Riobaldo e Diadorim (este seria, na verdade, o “formidável personagem vertical”); interpretava o sertão como “subconsciente”; falava da importância do menino nas obras e interpretava isso como posição política (“pressuposto de defesa social da criança”); destacava a dimensão política dos personagens Santos Óleos (descobria pecado em todas as coisas) e Coletor (fazia cálculos alucinatórios de fortuna); fazia comparações com Dostoiévski e dizia que a tese central em *Grande Sertão: Veredas* era o predomínio da “graça” sobre a “Lei”, “preconizado como solução poético-feérica para o problema do destino”.¹⁴⁹

As características da crítica de Oliveira podem ser todas identificadas num trecho longo que convém citar. Nele, à tese sobre os personagens serem “seres ideais” em “situações concretas” seguia-se a da “filosofia da alegria”, e é possível estabelecer profundo contraponto com a linha interpretativa de Wilson Martins, mas, também, com a de Milliet e, ainda, com as obras de Graciliano Ramos:

Há uma passagem em *Tutaméia*, em que se lê: “... queria apenas os arquétipos, platonizava”. Aqui está a chave dos motivos que levaram João Guimarães Rosa, sobretudo a partir de *Primeiras estórias*, a não lidar simplesmente com personagens segundo a acepção vulgar deste termo, mas sobretudo com seres ideais inseridos em situações concretas.

A crítica estilística, que tem feito longas incursões na ficção e na prosa rosianas, ainda não compreendeu que, por trás da criação literária, informando-as, existe um valor transcendente, cuja função é iluminar o ser da existência. O dizer poético é o mais importante de todos os dizeres humanos precisamente porque vem perpassado daquela luz. A ficção de Rosa tem sido vítima de unilateralismo crítico, de base filológica, o qual esquece a singularidade do *dictum* poético, para se adentrar exclusivamente na desmontagem vocabular e sintática. Diante da frase, por exemplo, encontrada em *Tutaméia*, que mencionamos no início desta nota, a crítica estilística para extasiada ante o belo neologismo “platonizava”. E não dá um passo além. Importa esta atitude em fechar o universo rosiano, trancando-o à compreensão do que nele há de eternamente glorioso.

Desde *Sagarana*, mas com maior força, em *Corpo de baile*, presenciando *Grande Sertão: Veredas*, as teses platônicas, neoplatônicas, e as procedentes da mística renana, irrompem na ficção rosiana, quase sempre associadas ou contrapostas a temas dionisíacos.

[...]

Tirante a coragem para apontarmos nessa beirada, ou perlongar-lhe a orla, resta outra alternativa: a da filosofia da alegria, que Guimarães Rosa também propõe como solução poético-feérica para o

¹⁴⁹ cf. OLIVEIRA, F. “Guimarães Rosa”, *A literatura no Brasil*, 1970, v. 5, pp. 402-449. As aspas em *graça* e *Lei* são do próprio crítico.

problema do destino humano. [...]

Este credo de Rosa, o seu evangelho, compreendida a egrégia palavra em seu prisco sentido grego – Evangelion – notícias boas, alegres e felizes, que tornam festivo o coração do homem (William Tyndale). Eis que, por motivos tão belos, a ficção de Guimarães Rosa funda uma “ordo amoris, ordo affectum”, “ordre du coeur”, sob o emblema de Pascal: “O coração tem razões que a razão desconhece”. Ou o de Rousseau: “le culte essentiel est le celui du coeur”. Espero que, ao que está por trás da palavra “paz”, ter-me-á sido dado também atrase, apostrofando: idealismo! Tenho, comigo, Goldmann, demonstrando e provando como a filosofia de Praxis desenvolve a herança pascaliana. “O criador do materialismo filosófico” – assevera Fritzhand – “era um apaixonado defensor de sublime idealismo moral”. Por sua vez, Ivan Sviták observa que “reduzir o conceito do homem só ao “pragma” da revolução social implica em subestimar a fundamental dimensão do socialismo – o seu fim humanístico”. [...]

Conversando com Curt Meyer-Clason, seu tradutor na Alemanha, Guimarães Rosa, por completo na sua inteireza ético-estética, confessou-se: o seu era o “engajamento do coração”. Com o coração compromissaram-se o escritor e o homem. “Coração é absolutamente necessário”. Coração, como o entende também Bertrand Russell: soma dos impulsos benévolos.¹⁵⁰

Apesar de confusa e dispersa, a crítica de Franklin de Oliveira era, realmente, combinatória. Não se tratava de mera *literariedade*, como entendia Wilson Martins, nem estrito brasileirismo, como indicava Sérgio Milliet. O formalismo era incorporado à leitura no intento de articular as várias faces do idealismo com a negativa ante a uniformização do mundo moderno: “A revolução estilística rosiana reveste-se, também, do sentido de protesto contra a sociedade tecnológica”, pois a “civilização unidimensional, que suprime o *principium individuationes*, reduziu a linguagem a uma rasa, reles seriação de clichês, fórmulas feitas – fechou o universo da alocação, ao transformá-lo em puro aparato de estereotipias”; portanto, a “arte de Rosa recusa a civilização que gerou a antilinguagem”.¹⁵¹ A escolha de um universo primitivo, antiurbano, teria sido consciente, pois “no sertão não se registram a impessoalidade da vida, nem a perda do mistério das coisas”.¹⁵²

A linguagem e a relação com o mundo moderno também seriam tema de artigo sobre Graciliano Ramos em 1975, por ocasião de reedição das obras completas do escritor. Publicado originalmente em *O Globo*, o texto integra o volume da *Fortuna Crítica* organizado por Sônia Brayner, o que certamente garantiu mais leitores para Franklin de Oliveira.¹⁵³ No jornal, embora extemporâneo, o artigo tinha a motivação que dava ensejo aos rodapés. E num

¹⁵⁰ OLIVEIRA, F. “Guimarães Rosa”, *A literatura no Brasil*, 1970, v. 5, pp. 436-438

¹⁵¹ Ibid., p. 443

¹⁵² Ibid., p. 441

¹⁵³ Idem, “Graciliano Ramos: uma obra em busca de jovens leitores”, *O Globo*, sábado, 6 de setembro de 1975, p. 29; Idem, “Graciliano Ramos”, *Graciliano Ramos*, 1978, pp. 310-316

escrito sucinto, o crítico evitou a confusão e dispersão costumeiras, pontualmente questionou leituras psicologistas e sociológicas, colocou como central o papel que cabe, na obra, à alienação, e, ainda, propôs que a questão do amor e sua desnaturação seriam as razões pelas quais o escritor interessaria às novas gerações. Assim, ao contrário dos “seres ideais” e da “filosofia da alegria” de Guimarães Rosa, a via do embate com a alienação em Graciliano Ramos realizava-se através de “concisa prosa” que nos submete a “uma tensão contínua, que nos enriquece, na medida em que nos fecha os cômodos caminhos do conformismo”.¹⁵⁴ Nessa linha, concordâncias e divergências com leituras precedentes eram expostas nos seguintes termos:

Não se pode compreender o universo novelário de Graciliano Ramos – sob muitos aspectos, o mais importante dos romancistas de 30 – ignorando o papel central que a alienação desempenha em sua criação artística, já posto em relevo por críticos como Carlos Nelson Coutinho, Sônia Brayner e Luiz Costa Lima. Vendo a novelística de Graciliano sob esta ótica, dissolvem-se os mitos do “pessimismo radical” e do “negativismo orgânico” – teses de Antonio Candido, Alvaro Lins, Olívio Montenegro, Rolando Morel Pinto e Otto Maria Carpeaux. Dissolve-se, também, o mito de que a problemática de Graciliano era a da “luta entre o Bem e o Mal”, ou, ainda, a de que o sertão, na sua obra, é “o cenário de uma poderosa tragédia metafísica”, ambas as teses sustentadas por outro crítico alemão — Günter W. Lorenz. Eis uma escatologia que não se compatibiliza com a obra de Graciliano Ramos, romancista que aponta concretamente para as causas reais do sofrimento de sua gente e de sua terra. Graciliano é, como o definiu Valdemar Cavalcanti, o “romancista dos pobres-diabos” — os viventes do Nordeste agrário e urbano que em muito se parecem ao mujique de Tchekov e ao “bossiak” de Gorki, ambos escritores, como Graciliano, narradores de um imenso país imóvel.¹⁵⁵

Uma das causas reais do sofrimento, para o crítico, passava pelo tema do amor, o qual não seria incólume à situação histórica coisificante, tornando-se cada vez mais difícil. Depois de dizer que uma galeria de personagens desconhecia o amor, argumentava:

O “desencontro da linguagem”, que ocorre nos diálogos de Graciliano Ramos, remete ao bloqueio em que as pessoas são insuladas. Não conhecem o amor, porque são seres emocionalmente áridos? Não. O selvagem desencontro em que suas vidas se estilhaçam resulta de uma vigência social que desnatura o amor. Este é o motivo básico porque não há seres luminosos na ficção de Graciliano — o mundo que ele espelha não produz seres excelsos. Gera somente *vidas secas*: — homens como Fabiano que, de tão aviltados em sua humanidade, não sabem sequer verbalizar o seu pensamento. Há uma trágica isomorfia entre bichos e homens, na ficção de Graciliano. Os homens são incapazes de exprimir um mínimo de sua humanidade que, de tão precária, fixa-se ao nível da animalidade. No esgarçado universo da incomunhão humana, a figura da cadelinha Baleia instaura

¹⁵⁴ OLIVEIRA, F. “Graciliano Ramos”, *Graciliano Ramos*, 1978, p. 310

¹⁵⁵ *Ibid.*, pp. 313-314

o símbolo: a humanidade ainda não é privilégio dos homens. Eles não transpuseram a fronteira que dá ingresso ao humano: os dois meninos de *Vidas secas* sequer tem nome.¹⁵⁶

Franklin de Oliveira tentava, portanto, esmiuçar os temas centrais e o estilo (agora sob a designação de “linguagem”) específicos de Guimarães Rosa e Graciliano Ramos sem, ao mesmo tempo, descuidar da realidade moderna em âmbito global. Assim, dava primazia à universalidade, em vários sentidos, contida nas obras dos dois escritores, comparando-os preferencialmente a russos. Dostoievski, Tchekov e Gorki surgiam em pontos centrais dos escritos — e em outro texto, de 1968, o crítico falava em “muitos traços do russismo roseano”.¹⁵⁷ A “análise combinatória” abarcava muitos elementos, mas, além de ser expressa de modo confuso e disperso, deixava entrever que os agrupamentos eram realizados inconsistentemente.

O exame dos rodapés de Lins, Milliet, Martins e Oliveira, sobretudo aqueles dedicados às obras de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, possibilitaram constatar que os críticos de jornal conseguiam dialogar entre si e com os leitores devido à existência de noções-chave, um tanto genéricas e básicas, de ler prosa de ficção: personagens e protagonistas, marcas dos caracteres, enredo e estilo, episódios e desenlace, narrador e andamento da narrativa, tempo e espaço, verossimilhança e realidade, comparação — com prosadores do passado (século XIX e anteriores) e do presente (século XX). Essas noções-chave, ao mesmo tempo em que passavam pelo aprendizado no corpo-a-corpo com as obras de ficção e pelo exercício paulatino da escrita, remetiam a um aproveitamento tácito de leituras de críticos anteriores, brasileiros (de Mário de Andrade a Romero) e estrangeiros (de Carpeaux a Sainte-Beuve).¹⁵⁸

Foi possível, entretanto, identificar quais eram as principais referências dos quatro críticos para a leitura de narrativas ficcionais. A discussão delas e do modo como os críticos as articulavam são assunto para o próximo tópico. Isso inclui a retomada, no final do capítulo, das linhas de abordagem que seguiram para as obras de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa.

¹⁵⁶ OLIVEIRA, F. “Graciliano Ramos”, *Graciliano Ramos*, 1978, pp. 314-315

¹⁵⁷ Idem, “Gorki”, *Literatura e civilização*, 1978, p. 193

¹⁵⁸ Na biblioteca de Alvaro Lins, por exemplo, constavam inúmeras coleções, entre elas, as de obras de: Sainte-Beuve, Ernest Renan, Ferdinand Brunetière, Hippolyte Taine, Tristão de Athayde, Fidelino de Figueiredo, Albert Thibaudet, José Veríssimo, Sílvia Romero. Cf. Biblioteca pessoal de Alvaro Lins, Biblioteca Pública Municipal de Caruaru, Caruaru (PE).

3. Questões de método: primeira parte, primeira abordagem

Alvaro Lins, Sérgio Milliet e Wilson Martins foram críticos de rodapé cujas referências principais remetiam à tradição francesa – Franklin de Oliveira pertenceu ao grupo de críticos que estiveram entre os primeiros leitores brasileiros de *Teoria da literatura*, de Wellek e Warren. Mário de Andrade, com apenas dois anos de atuação como crítico profissional, entre 1938 e 1940, pela sua relevância como intelectual à época e pelo momento-chave, imediatamente precedente à de um crítico central como o foi Alvaro Lins, constituía referencial inescapável sobretudo para Milliet, Lins e Martins. Esses dois últimos, no que se refere à prosa de ficção, fundamentavam-se em Albert Thibaudet — crítico que Antonio Candido, em 1958, dizia ser, além de “um dos maiores da grei”, aquele que “nos lembra que a crítica moderna é ininteligível sem a aliança com o jornal e o liberalismo”.¹⁵⁹ Milliet fundamentava-se sobretudo em André Gide. E Oliveira, embora se erguesse contra o “livro talmúdico da nova crítica”,¹⁶⁰ já o tinha como referência. Assim, além do aprimoramento com as práticas, a própria e a alheia, que talvez fossem até mais importantes, os críticos brasileiros apoiavam-se nos críticos estrangeiros indicados. E uns e outros possuíam uma base comum, antiga, ainda hoje inescapável, nas leituras de Aristóteles, *Poética* e *Retórica*. A despeito do cavalo de batalha de Afrânio Coutinho a partir do final dos anos 1940, o que tratamos até esse ponto evidencia que havia algum método na crítica de rodapé, genérico, é certo, mas algo que podemos chamar de um *método básico*. Para compreendê-lo, é necessário, portanto, examinar como os críticos o delineavam, na prática e em discussões teóricas.

Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira*, afirmava que “durante todo o século XIX (pode-se dizer até os nossos dias)” – os anos 1950 –, o ensino de literatura pautava-se por “orientação clássica”, e esclarecia:

Ensino baseado na convicção de que o gênero, não a obra, é a realidade básica, havendo-os nitidamente estanques e definíveis por características fixas, a que se deveriam ater os escritores; que as obras se compõem de partes racionalmente traçadas e o estilo é construído pela aplicação de regras, relativas à sua intensidade, variação, disposição das palavras etc.; que existem, em suma, uma retórica e uma poética irmanadas, e a literatura é empresa racional, cuja anatomia se faz por meio de critérios fixos, constituindo verdadeiras receitas, que permitem ao iniciado manipular por sua vez as palavras rebeldes. Assim estudaram os primeiros românticos, assim estudaram os românticos da última fase, assim estudou ainda a minha geração.¹⁶¹

¹⁵⁹ CANDIDO, A. “Um impressionismo válido”, *Textos de intervenção*, 2002, p. 47

¹⁶⁰ OLIVEIRA, F. “A fortuna do formalismo”, *Viola d’amore*, 1965, p. 186

¹⁶¹ CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*, 1959, v. 2, p. 344

Para além de românticos, “minha geração” e do contexto brasileiro, é possível dizer que desde *Dom Quixote*, pelo menos, estava em pleno curso a tensão entre um arcabouço clássico de produção e recepção e a prosa de ficção da modernidade. Thibaudet, na segunda década do século XX, ao discutir com Paul Bourget em textos que integraram *Le Liseur du roman* e *Réflexions sur le roman*, questionava justamente a base aristotélica das considerações sobre a qualidade de romances como *Guerra e Paz*. Para Bourget, a obra era “informe e inacabada”.¹⁶² E Thibaudet discutia a noção de composição que norteava tal juízo: “Mais en somme le principe des classiques était juste. Tout roman implique un minimum de composition (flottement n'est pas incohérence); mais aucun roman ne peut réaliser le maximum de composition”.¹⁶³ Outro crítico francês do século XIX, reconhecidamente importante para os críticos de rodapé, Sainte-Beuve também revelava, de maneira sucinta, a orientação clássica: “Il y a trois choses à considérer dans un roman: les caractères, l'action, le style.”¹⁶⁴ Assim, Aristóteles e seus continuadores (Horácio, Longino, Quintiliano etc.) constituíam um norte desnortado. Críticos como Lins, Milliet, Martins e Oliveira realizaram aprendizado de cunho clássico desde o então elitista ensino secundário. Roberto Acízelo de Souza observa que até 1934 “prolonga-se o sistema oitocentista, permanecendo a formação em letras restrita ao nível secundário”¹⁶⁵ — e, no caso daqueles que estudaram Direito, a maioria, voltaram a se encontrar com a *Retórica* no ensino superior. Até mesmo no prefácio à primeira edição americana de *Teoria da Literatura*, datado de 1948, Wellek e Warren salientavam que o livro não tinha nenhum “paralelo próximo”, mas podia reivindicar “certa conexão com a poética e com a retórica (a partir de Aristóteles e passando por Blair, Campbell e Kames)”¹⁶⁶ — um desses três, Hugh Blair, foi identificado como aquele no qual autores brasileiros se pautavam.¹⁶⁷ Diante disso, nesse ponto, uma pergunta é necessária: o que havia em Aristóteles que o mantinha, e o mantém, como referencial inescapável?

¹⁶² THIBAUDET, A. “L'esthétique du roman”, *Réflexions sur le roman*, 1938, p. 18. A citação de Bourget provinha de livro ao qual Thibaudet se referia nas primeiras frases, delineando-o nos seguintes termos: “Dans les deux volumes de ses *Pages de critique et de doctrine*, M. Paul Bourget réunit des préfaces, des discours, des articles, qui se rapportent en général aux thèses politiques et sociales du ‘tradicionalisme’. Je ne m'occuperai pas de ces thèses. Mais certaines pages, à l'occasion de Taine, de Balzac, de Tolstoï, de Melchior de Vogüé, touchent à des questions sur l'esthétique du roman. La compétence de M. Bourget est ici certaine. Il a toujours été, et parfois à ses dépens d'artiste, un romancier conscient. Il a réfléchi sur la technique du genre.” Ibid., p. 9

¹⁶³ Ibid., p. 23

¹⁶⁴ SAINTE-BEUVE, C.-A. “M. de Balzac”, *Causeries du Lundi*, 1858, t. 10, p. 456

¹⁶⁵ SOUZA, R. A. *Império da eloquência: retórica e poética no Brasil oitocentista*, 1999, p. 95. O ano de 1934 certamente não pode ser tido como marco para o país inteiro. Souza menciona a criação Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. Houve também o projeto universitário federal, sob a condução do ministro Gustavo Capanema, que, mesmo na capital, não teve o mesmo êxito do projeto uspiano. Cf. SCHWARTZMAN, S. et al. *Tempos de Capanema*, 2000.

¹⁶⁶ WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da literatura*, 2003, p. VII

¹⁶⁷ cf. CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*, 1959, v. 2

A resposta certamente passa pela benevolente, extraordinária, comparativa e geral sistematização concernente à *tékhné* da narrativa artística, mas, também, à abrangência das considerações sobre questões de estilo. É notória a benevolência de Aristóteles quando comparado a Platão,¹⁶⁸ que via na arte um problema por configurar um nível a mais de afastamento da verdade: “falta menor comete o poeta que ignore que a corça não tem cornos, que o poeta que a represente de modo não artístico”.¹⁶⁹ Como bem observou Brandão ao “determinar a filiação dos tratados e manuais usados nas nossas escolas do século XIX”,¹⁷⁰ a divergência entre Platão e Aristóteles se dava no cotejo filosofia-poesia e, também, no cotejo poesia-oratória, pois para o estagirita ambos os cotejos não eram inconciliáveis. Alfredo Bosi, por sua vez, em atento prefácio ao livro de Brandão e ao contexto teórico literário, utilizava adjetivos enaltecendo para Aristóteles (“sensato e mediador”, “sensato e diligente”), mas propunha que “a modernidade mais sofrida e aguda” estava com o autor da *República*, pois a “poesia é, como lamentava o severo Platão, um dom estranho, imprevisível, paradoxal”.¹⁷¹ Bosi chegava, ainda, a colocar o estagirita como “mestre insuperado” das “poéticas formalistas” para, depois, concluir que “o Aristóteles que nos interessa foi o que descobriu na poesia o reino do possível e, às vezes, até do impossível”.¹⁷² Sem entrar na discussão quanto a essa questionável equiparação de antiguidade e modernidade, e antes de passar à maneira como o “possível” (que se subordina ao “verossímil”) surgia na feitura da tragédia, é importante destacar mais um ponto que aparecia na argumentação de Bosi que, pensando em prosa de ficção, pode ter sentido contrário ao que ele propôs (priorizar o versificador). Tratava-se de uma citação de Aristóteles que dizia: “o poeta deve ser mais fabulador que versificador; porque ele é poeta pela imitação e porque imita ações”.¹⁷³ Ou seja, o poeta deve preferir a narrativa e a imitação (*mimesis*) à versificação, daí o lugar central que cabe à “teoria do mito”.

Ao eleger a tragédia como gênero de maior complexidade, além de formular a engenhosa noção-chave de *verossimilhança*, o estagirita tomava *Édipo-rei* como modelo para os critérios de excelência, e contrapunha tragédia a narrativa histórica, comédia e epopeia. Entretanto, como bem salienta Eudoro de Souza, é possível distinguir, dentro da “teoria da tragédia”, uma “teoria do mito”:

¹⁶⁸ cf. PLATÃO. “Íon”, *Diálogos*, 1980; Idem, *A República*, 1976

¹⁶⁹ ARISTÓTELES. *Poética*, 1987, p. 226

¹⁷⁰ BRANDÃO, R. O. *A tradição sempre nova*, 1976, p. 17

¹⁷¹ BOSI, A. “Entre a retórica e a poética”, *A tradição sempre nova*, p. 1976, p. 12

¹⁷² Ibid., pp. 11-13

¹⁷³ ARISTÓTELES. *Poética*, 1987, p. 209

Os capítulos VII, VIII, IX e XXIII formam um conjunto homogêneo, que poderia ser designado como o núcleo de toda a *Arte Poética*, pois, como “teoria do mito”, a doutrina vale, não só para a tragédia e a epopeia, como para a comédia e o jambo, por conseguinte para a poesia imitativa – toda a poesia, em suma. O mito – elemento mais importante, entre todos os que constituem a imitação com arte poética – vem agora a ser determinado, como uma *totalidade* (cap. VII) e como uma *unidade* (cap. VIII), e, sendo totalidade e unidade, vem a ser “coisa mais filosófica” do que a história (cap. IX). (...) *Terminada a teoria da poesia trágica* (cap. XXII, § 146), Aristóteles volta a comparar a epopeia com a tragédia (...); por isso, o cap. XXIII se agrupa naturalmente com os cap. VII-IX, para completar a teoria geral da poesia austera”.¹⁷⁴

De fato, no capítulo anterior a essa sequência, o sexto, considerado pelos comentadores como “sumário da teoria da tragédia”, Aristóteles dizia:

o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e da vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Ora, os homens possuem tal ou tal qualidade conformemente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa.¹⁷⁵

E havia, para completar as partes não exclusivamente teatrais, a elocução,¹⁷⁶ tratada em capítulos da *Poética* e em toda a terceira parte da *Retórica* – nessa obra, o estagirita observava que o epidítico, cujo fim era o belo ou o feio, era “o mais apropriado ao texto escrito”.¹⁷⁷ Não era à toa, portanto, que Sainte-Beuve falava de três coisas a considerar (caracteres, ação, estilo). Assim, no conjunto da teoria da tragédia, os críticos de rodapé podiam discernir ou adaptar noções e questões para nortear a leitura da prosa de ficção da modernidade: o modo da imitação (narrativa, dramática, mista); a “estrutura interna” do mito complexo tem reconhecimento e ou peripécia; os efeitos pretendidos: “suscitando ‘o terror e a piedade, tem por efeito a purificação das emoções’”;¹⁷⁸ as qualidades dos caracteres (bondade,

¹⁷⁴ ARISTÓTELES. *Poética*, 1987, pp. 244, 256

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 206

¹⁷⁶ As outras três eram: pensamento, espetáculo, melopeia.

¹⁷⁷ ARISTÓTELES. *Retórica*, 2005, p. 277. A leitura em grupo e, portanto, oral de romances, por exemplo, sugere a consideração das relações entre o falado e o escrito, mas não se trata de encenação propriamente teatral. Para as referidas relações falado-escrito, cf. CHARTIER, R. “Textos, impressos, leituras”, *História cultural: entre práticas e representações*, 1990, pp. 116-139

¹⁷⁸ O trecho, no original, é: δι' ἑλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. Segundo Brandão, Cooper e Gudeman “elaboraram uma *Bibliografia da Poética* na qual fizeram constar nada menos do que 150 interpretações referentes à palavra *catarse*”. BRANDÃO, R. O. *A tradição sempre nova*, 1976, p. 45. Não estamos em condições de entrar na discussão, e ela aqui não interessa diretamente, mas é importante observar que a palavra que foi traduzida por Eudoro de Souza como “piedade” (ἑλέου) era em Aristóteles anterior e estranha a qualquer significado cristão. Entretanto, ela se prestava à apropriação cristã. (Agradecemos ao professor Breno Battistini Sebastiani por ter nos possibilitado o acesso ao texto em grego, língua que não

conveniência, semelhança, coerência); os tipos de reconhecimento (por sinais; urdido pelo poeta; pelo despertar da memória; por silogismo – segundo melhor; o que deriva da própria intriga – o melhor); as noções de argumento, episódio, nó e desenlace; a elocução poética (os nomes corrente, estrangeiro, metáfora e inventado). Na *Retórica*, a terceira parte, dedicada ao estilo, abordava aspectos como: clareza; esterilidade do estilo (coisas a serem evitadas); uso dos símiles (comparação); correção gramatical; solenidade da expressão enunciativa; adequação do estilo ao assunto; ritmo; estilo periódico (“enunciado que possui princípio e fim em si próprio e uma dimensão fácil de abarcar com um olhar”);¹⁷⁹ metáfora, novamente; expressão adequada a cada gênero.

O que um crítico como Thibaudet discutia, em texto de 1912, é que no núcleo da teoria do mito estava a noção de composição que cabia indagar: “Un roman qui n'est pas conçu selon l'ordre de composition organique, comme une pièce de théâtre, est-il nécessairement inférieur?”.¹⁸⁰ O problema certamente perpassou as diversas recepções, a crítica e outras, de romances e contos ao longo dos tempos modernos, e já havia sido colocado por críticos anteriores. O certo é que Thibaudet, depois de citar trecho exatamente do sétimo capítulo da *Poética*, propunha que havia a arte de compor intriga, caráter e estado. A de estado seria aquela em que os personagens foram colocados em situação moral trágica, e seria romance apenas por acidente, o princípio é de tragédia. Por outro lado, no caso de intriga e caráter, argumentava-se que “la beauté d'un roman non seulement peut exister avec une intrigue et des caractères à peu près nuls, mais encore peut être fondée précisément sur la nullité de cette intrigue et de ces caractères”.¹⁸¹ *Dom Quixote* seria “contre-roman”, enquanto *Madame Bovary*, “contre-épopée” – Emma tinha uma vida de tédio, o contrário da realidade de ação que havia em Aquiles e Ulisses. E o autor de *Réflexions sur le roman* não parava por aí, voltou ao tema. Desta vez, em texto de 1922, propunha-se a discutir em torno de quais gêneros a concepção clássica de composição se consolidou: o discurso (em assembleia ou tribunal) e o poema dramático. O ponto central era a relação com o tempo, e estabelecia-se dois grupos opostos:

En réalité, il y a deux grandes divisions de l'art littéraire: l'art à qui le temps est mesuré et l'art qui dispose librement du temps. Le discours, la conférence, le théâtre, la nouvelle sont des genres très différents, mais ils présentent ce caractère commun d'être contrains à utiliser un minimum de temps pour un maximum d'effet. De là la nécessité et les lois de la composition. Le lyrisme,

dominamos, através do prático programa Diogenes.)

¹⁷⁹ ARISTÓTELES. *Retórica*, 2005, p. 262

¹⁸⁰ THIBAUDET, A. “L'esthétique du roman”, *Réflexions sur le roman*, 1938, p. 18

¹⁸¹ Ibid., p. 21

l'épopée, le roman, disposent au contraire du temps à la façon de la nature elle-même.¹⁸²

Antes, ainda em 1912, Thibaudet já havia destacado tempo e espaço e a definição, por contraposição, do gênero romance:

C'est que le roman, pour l'âge classique, n'est pas précisément un genre. Il forme au-dessous des genres une sorte de milieu commun, vague, un mélange, une confusion, dont l'essence et précisément d'être ce mélange, une confusion. Il se définit par opposition au genre privilégié, le théâtre, tragédie ou comédie, dont le principe est l'unité et la composition, et qui ne souffre, lui, ni mélange, ni désordre. (...)

(...) Une texture de roman est toujours plus souple, plus indéterminée, que celle d'une oeuvre dramatique. Un roman a le temps. Le théâtre, à qui les classiques concédaient vingt-quatre heures, n'a pas le temps. Un roman a l'espace, et il décrit. La disparition dans l'espace est interdite à la tragédie. L'esthétique propre du roman est bien, comme les classiques l'avaient vu, une esthétique de composition desserrée, de temps, d'espace. *La Princesse de Clèves* et *L'Echéance* ne me paraissent pas moins des chefs-d'oeuvre, mais des chef-d'oeuvre d'esthétique dramatique, comme la Sainte Famille peinte par Michel Ange est un chef-d'oeuvre d'esthétique sculpturale. Ils font, eux aussi, en se déversant du côté dramatique, la preuve de cette plasticité, de cette fusion ou de cette confusion des genres qu'implique le roman.¹⁸³

Dessa forma, os pontos principais das discussões do crítico francês giravam em torno da composição, do romance como gênero misto e das relações com espaço e tempo, o que já alargava em muito as noções e questões para o leitor crítico.

Aprofundando, havia também a tentativa de uma tipologia do romance, que incluía questões pertinentes à técnica narrativa. *Roman brut* (de época), como *Guerra e Paz*: “par la lenteur de la narration, par ses tours et ses retours, par son fractionnement en épisodes, il nous fait présentes et sensibles les forces de résistance passive qui usent et détruisent Napoléon”. *Roman passif*, como os de Dickens: “Il le reçoit tout fait de la réalité, de la vie. Il prend comme son unité simplement l'unité d'une existence humaine, qu'il raconte, et qui lui fait un centre. (...) il dispose librement de la durée, en ce qu'il peut s'étendre indéfiniment sans perdre son unité, en ce qu'il accepte docilement toutes les digressions”. Nesse tipo de romance, o crítico detalhava três subtipos: *le roman enregistreur*, como *David Copperfield* (“dont le héros et un homme moyen, modifié du dehors par les événements de sa vie, d'une vie qui a pour fin naturelle une expérience moyenne, indulgente, et qui se termine quand le héros est 'arrivé’”); *le roman progressif à évolution lente*, como os de Stendhal (“le développement normal d'un caractère donné dès son principe”); *le roman progressif à mutation brusque* (“qui portera de préférence sur des caractères de femme, et qui d'ailleurs ne

¹⁸² THIBAUDET, A. “La composition dans le roman”, *Réflexions sur le roman*, 1938, p. 186

¹⁸³ Idem, “L'esthétique du roman”, *Réflexions sur le roman*, 1938, pp. 22-23

se distingue pas profondément du précédent, puisque l'art du romancier cherche à établir sous l'apparence de cette mutation brusque les assises d'une logique"). *Roman actif*, como os de Bourget: "Le roman actif est le roman dans lequel l'ordre n'est pas donné du dehors par l'unité d'une époque ou celle d'une existence humaine, mais est créé par une libre disposition du romancier. Il isole et déroule un épisode significatif."¹⁸⁴

Esboçavam-se até mesmo reflexões sobre a relação entre personagens e autor de maneira próxima a propostas que seriam desenvolvidas por Bakhtin: "D'abord il arrive presque toujours que cet auteur et ces personnages, qui coexistent dans le roman, se comportent de façon inégale dans la durée. (...) Ou plutôt il faudrait que l'auteur, qui se tient visible dans son roman, fût un personnage aussi intéressant, ni plus ni moins, que ceux du roman même."¹⁸⁵ E, no ponto em que se tratava de romance de ideias (objetivo não é defender teoria, ele constata, depois conclui) e romance de tese (subordina a verdade da pintura a uma demonstração posta *a priori*), Thibaudet mencionava Gide, que "s'est impatienté avec raison contre ceux qui voulaient que la *Porte Étroite* conclût à telle vérité, et contre tel ordre de pensée ou de sentiment", o escritor "nous invitait à conclure, à conclure à nos risques, mais il ne voulait pas que l'on accusât son roman d'avoir conclu, l'auteur de s'être attaché à une besogne de lecteur, au lieu de convier et d'élever le lecteur à une besogne d'auteur."¹⁸⁶

Essa menção enseja considerações quanto ao autor de *Prétextes* e *Journal*, que ocupava, no caso de Milliet, a posição da referência principal que para Lins e Martins, no tocante à prosa de ficção, podemos atribuir a Thibaudet. A própria circunstância na qual se deu a menção já era bastante significativa, pois enfatizava um passo a mais na compreensão do caráter *desserré* do gênero romance. E, tanto na prática de escritor quanto em escritos críticos, essa era a linha de Gide, tais foram as constatações de Coulet e Campos.

Para Henri Coulet, tratava-se de uma recusa da forma:

Aussi au mot de roman Gide préfère-t-il longtemps pour désigner des oeuvres comme l'*Immoraliste* (1902) ou la *Porte étroite* (1909) celui de *récit*, ou pour le *Prométhée mal enchaîné* celui de *sotie*. Dostoïevski, à qui il consacre en 1923 une série de conférences au théâtre du Vieux-Colombier, le réconcilie avec le roman. Cependant il ne cesse de se poser des problèmes de technique romanesque, qui s'expriment tout particulièrement dans *Les Faux-Monnayeurs* (1925).¹⁸⁷

Para Regina Salgado Campos, num desenvolvimento do que disse Coulet, Gide

¹⁸⁴ THIBAUDET, A. "L'esthétique du roman", *Réflexions sur le roman*, 1938, pp. 19-20

¹⁸⁵ Ibid., p. 24

¹⁸⁶ Ibid., p. 27

¹⁸⁷ COULET, H. "André Gide", *Idées sur le roman*, 1992, p. 321

questionou o romance realista e naturalista a partir do final do século XIX. Em *Journal des faux-monnayers*, de 1926, obra em que se discutia sobre a escrita do romance *Moedeiros falsos*, o escritor “passa da estética da narrativa, para a do romance polifônico, e volta a praticar a *mise en abyme* (composição em abismo) que já caracterizava outras obras sobretudo os *Cahiers d’André Walter* e *Paludes*. A combinação desses dois procedimentos: multiplicidade de pontos de vista e *mise en abyme* dão muita força aos *Moedeiros falsos*”.¹⁸⁸ Campos chega a citar a exposição do personagem Edouard sobre a teoria do “romance puro” – trecho este que está em estrita consonância com a menção de Thibaudet a Gide:

Despojar o romance de todos os elementos que não pertençam especificamente ao romance. Assim como a fotografia, recentemente, livrou a pintura da preocupação com certas exatidões, o fonógrafo certamente desembaraçará amanhã o romance de seus diálogos narrativos [...]. Os acontecimentos exteriores, os acidentes, os traumatismos pertencem ao cinema; é preciso que o romance lhes ceda. Mesmo a descrição dos personagens não me parece pertencer convenientemente ao gênero. [...] O romancista, em geral, não dá suficiente crédito à imaginação do leitor.¹⁸⁹

Havia, portanto, uma relevante *articulação desarticulada*: discussões assistemáticas e abertas de André Gide ou discussões de teor mais fortemente teórico empreendidas por Thibaudet (as quais incorporavam, em alguma medida, as propostas de Gide) e as clássicas, sistemáticas e cerradas teorizações aristotélicas.

A primeira coisa a notar é que essa *articulação desarticulada* ampliava consideravelmente o arsenal teórico que os críticos poderiam mobilizar em suas leituras de prosa de ficção – e vimos, na prática, como eles o mobilizavam no tópico anterior desse capítulo. A segunda coisa é a designação que podemos propor para esse arsenal um tanto impreciso e alargado: tratava-se de um *método básico*.

Tal *método* caracterizava pela remissão a um trajeto pessoal de leituras mas, ao mesmo tempo, pela dimensão pública que ganhavam através dos rodapés. Assim sendo, o *método básico* certamente liga-se a um processo muito mais amplo de produção e recepção literária em que participaram inúmeros escritores e críticos desde o início da modernidade, e entre eles, claro, os poucos franceses e brasileiros que abordamos ao longo desse capítulo.

O certo é que mesmo através de um grupo reduzido, foi possível constatar que os críticos necessitavam tratar de determinadas questões ao ler as narrativas ficcionais modernas para estabelecer diálogo entre si e com o público em geral. Isso para que houvesse

¹⁸⁸ CAMPOS, R. S. “André Gide e o questionamento do romance”, *Lettres Françaises*, 2006, p. 31

¹⁸⁹ Ibid., p. 32. A citação provém de: GIDE, A. **Os moedeiros falsos**. Tradução de Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983 (Coleção Clássicos Francisco Alves).

procedimentos analíticos básicos que consistiam em responder: quem são os *personagens*? quem é o *protagonista*? quais são as características deles? qual é o *enredo* e como entendê-lo? quais são os *temas* centrais e o que significam? como aparecem os *lugares* e os *tempos* na narrativa? como se configura o *narrador* e de quais *técnicas narrativas* ele se vale? Quais são as características do *estilo*? quais relações podem ser estabelecidas entre tudo isso e *obras literárias precedentes* (do mesmo escritor e de outros)? quais obras de *teoria e filosofia* (inclui estética e religião) e de *ciências humanas* podem contribuir na leitura? qual a relação de tudo isso com a realidade circundante, local, nacional e global?

Ao longo de quatro séculos, cresceu a distinção entre produtores (escritores) e apenas leitores, e os críticos de vários países, sobretudo a partir do século XIX, tentavam separar o joio do trigo no crescente mercado das narrativas. Para tanto, forjaram um modo de ler relativamente comum no transcorrer da história de longa duração das recepções. Mikhail Bakhtin observa que o romance não era, nos séculos XVII e XVIII, um “gênero poético independente”, era relacionado a “gêneros retóricos mistos”.¹⁹⁰ Entre os primeiros teóricos do romance, a obra mais antiga que menciona, de 1670, é *Essay sur l’origine des romans*, de Daniel Huet. Antonio Candido, por sua vez, diz que essa “obra capital” contesta a de Giraldo Cintio, “uma espécie de patriarca da teoria do romance”. A obra de Cintio, de 1554, tentava compreender o *Orlando Furioso*, de Ariosto, e intitulava-se *Discorsi intorno al comporre de i romanzi, delle comedie, e delle tragedie, e di altre manieri di poesi*. Mas Candido ressalta que houve ainda obras que a precederam, as quais constituem uma literatura crítica que “nasce, curiosamente, junto com os comentários sobre a *Poética* de Aristóteles”. E desde esses primórdios já havia discussão, por exemplo, quanto à “regra da unidade de ação”. Ariosto e Boiardo “tinham sido acusados de romper este princípio sacrossanto, perdendo-se em digressões que se esgalhavam até criar enredos ao lado de enredo”.¹⁹¹

Retornaremos ao *método básico* e à história do gênero romance no capítulo final.

A articulação do que expusemos nesse primeiro capítulo permite inferir que, apesar de ser possível delinear um *método básico*, havia descompasso e tensão entre produção e recepção literária ao longo dos tempos modernos. Além do fato de que história e história literária não param para que os críticos cheguem a um bom termo. Enquanto Thibaudet passava do primeiro (1912) ao segundo texto (1922) sobre o romance e o conto, Joyce, Proust e Kafka, entre outros, escreviam e publicavam suas obras. E os críticos brasileiros liam essas

¹⁹⁰ BAKHTIN, M. “Da pré-história do discurso romanesco”, *Questões de literatura e de estética*, 2010, p. 363

¹⁹¹ CANDIDO, A. “O patriarca”, *A educação pela noite*, 2006, p. 88, 96, 97

e as obras literárias brasileiras da década de 1920 e posteriores. Assim, configurava-se um cruzamento, também descompassado e tenso, de difícil apreensão. Tal cruzamento se dava entre a articulação das referências teóricas para a leitura de prosa de ficção (as quais delineavam o *método básico*), o acompanhamento da produção literária (o que incluía preferências de cada crítico) e a prática de cada crítico de rodapé com seu decorrente aprimoramento paulatino (o que incluía as nuances da posição político-ideológica). De qualquer maneira, o que ficou dito no segundo tópico desse capítulo possibilita discernir prós e contras no exercício da crítica de rodapé em torno das obras de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa.

Alvaro Lins colocou *Angústia* no topo da escala literária constituída pelas obras do escritor alagoano, a esse romance, seguia-se *São Bernardo*. Ato crítico que se explicava, como vimos, pelas seguintes questões: predileção por leituras proustianas (“a narração romanesca acompanha fielmente esse ziguezague da memória de Luís da Silva”); pé modernista (prosa é “moderna, no seu aspecto desnudado, no vocabulário, no gosto das palavras e das construções sintáticas, e é clássica pela correção, pelo tom como que hierático das frases”); capacidade de identificação e compreensão de uma “composition desserrée” e aceitação da possível nulidade da intriga, tal como discutiu Thibaudet (“essa desordem me agrada porque tem uma correspondência no espírito mesmo do romance”, não é “sobre o enredo que repousa o valor deste romance”); uma das finalidades da obra (“sentimento de piedade”, proposição aristotélica, mas certamente entendida em sentido católico-cristão). Entretanto, apesar do lugar atribuído à narrativa de Paulo Honório, entre composição orgânica e *desserrée* (“ainda contém uma ordem narrativa, uma regular disposição romanesca”), as restrições a *Vidas Secas* demonstravam que ainda havia dificuldades na consideração do *desserrée* (capítulo “peça autônoma” e “excesso de introspecção”, inverossimilhança proveniente da técnica). Mas o fato é que Lins, no final do percurso, em *Visão geral de um ficcionista*, contornou a tentação de deter-se sobre a “figura psicológica” do escritor para dedicar-se crítico-analiticamente ao “apuro do trabalho de composição e estilo”.

Sérgio Milliet valorizava com maior fundamentação o conjunto da obra de Graciliano Ramos, inclusive os contos, e, depois da publicação em 1956 das novas obras de Guimarães Rosa, sem o empenho crítico-analítico de antes, reconheceu a “língua positivamente brasileira”. Tais atitudes podem ser atribuídas a: grande capacidade de examinar o estilo e valorização de características próximas ao estilo modernista (“sintaxe não tem rebuscamentos”, “sua língua se evidencia despida de gongorismos e seu estilo se revela inteiramente funcional”, “linguagem fácil, poética” – o que remetia ao seu histórico de adesão

e atuação junto ao movimento modernista na condição de poeta); capacidade de identificação e compreensão de uma “composition desserrée” para além da discussão de Thibaudet, à la Gide (“técnica simultânea de capítulos ajuntados desordenadamente”, “uma maneira que só observamos até agora em certos escritores franceses e ingleses, num Gide”); melhor compreensão da significação social de enredo, personagens e procedimentos de técnica narrativa (“Graciliano também compreende os desgraçados, os inquietos, também simpatiza com os miseráveis” – o que certamente remetia à aspiração democrático-socialista do crítico); tentativa de equiparação crítico-analítica com os “companheiros de geração”, mas, também e sobretudo, com a “nova geração” (é o que explica o salto qualitativo a partir de 1943). O brilho ofuscante e a originalidade excessiva atribuídos a *Sagarana*, além da “primazia da originalidade sobre o humano”, indiciavam a dificuldade de leitura ante um estilo antimodernista em mais de um aspecto: não se tratava de linguagem fácil nem sem rebuscamentos. Apesar disso, em 1956, o crítico encontrou uma maneira para assimilar a novidade do estilo pela via modernista da “língua brasileira” defendida por Mário de Andrade – infelizmente, Milliet não desenvolveu a questão – mas, de forma geral, demonstrou estar mais criticamente antenado com a literatura do século XX.

Wilson Martins tinha pontos de convergência com Lins e Milliet em escritos que privilegiavam, como ficou mais que evidente, a literatura de Graciliano Ramos a partir de leitura a contrapelo. Fundamentavam tal postura crítica: a também valorização, tal como Milliet, de características de estilo próximas ao estilo modernista (“modernista malgrado seu’, o modernista de má vontade”);¹⁹² a também capacidade, tal como Lins, de identificação e compreensão de uma “composition desserrée” (que remetia a Thibaudet) e estava vinculada à substancialização humana através da psicologia (“arrojo de mexer no que o homem tem de mais íntimo e de mais misterioso”, “não depende das transformações exteriores nem do sistema de vida na sociedade circundante para ser o que é”); a problemática articulação ontológico-moral-político que se sucedia à mencionada substancialização do humano (“estranho que as ideias desse escritor comunista se venham encontrar tão visivelmente com a concepção católica do mundo”, “os valores se misturam de tal maneira que se repete a história do Cristo e do Grande Inquisidor” – o que certamente remetia à posição democrático-liberal do crítico, embora complicasse a compreensão por causa das menções a calvinismo e catolicismo). O estilo, tal como inicialmente em Milliet, também constituiu barreira para a

¹⁹² Apenas essa passagem não tinha sido citada no segundo tópico desse capítulo, onde todas as referências foram fornecidas. Cf. para essa citação: MARTINS, W. “O velho Graça”, *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 2 de junho de 1962, p. 2; Idem, “O velho Graça”, *Pontos de vista*, 1991, v. 5, p. 108

abordagem de Guimarães Rosa. Martins apontava desde o início a “riqueza fosforescente, barroca e um pouco pirotécnica” e insistiu nesse ponto até o fim, livro após livro, julgando serem os processos estilísticos “o atrativo mais saliente”. Além disso, assim como no caso de Graciliano Ramos, em que empreendeu leitura a contrapelo, o crítico parecia tentar o mesmo com Guimarães Rosa, mas de maneira ainda mais radical, é o que é possível deduzir da valorização que fazia de estórias como “Sequência” e “Páramo”.

Depois de delinear o *método básico* a partir do interior da crítica de rodapé e tratar do cruzamento descompassado e tenso no fazer de cada um dos três críticos, cabe abordar a discussão que eles faziam das próprias dificuldades e limitações. E, nisso, o mais perspicaz foi Alvaro Lins, que o fez incisivamente no final de 1946. Isso, vale observar, ocorreu mais ou menos seis meses antes de publicar *Visão geral de um ficcionista* e mais ou menos um ano e meio antes de se retirar do *Correio* por ocasião dos primeiros lances da campanha de Afrânio Coutinho. Depois de uma série de quatro rodapés nos quais analisava doze livros de prosa de ficção, o crítico caruaruense fazia ponderações lúcidas sobre o estado da arte e sua compreensão acerca desse estado:

a experiência de alguns anos de crítica regular, ao contato das obras de autores já famosos e das obras de estreitantes, é suficiente para justificar uma nota de generalização sobre o estado do nosso romance, a propósito de um período em que ele avultou pela quantidade como aconteceu em 1946. (...) Ora, a verdade é que o romance brasileiro, como de resto toda a nossa literatura, mesmo nas suas melhores produções, ainda se acha muito limitado e muito atrasado em relação com o romance universal, principalmente o inglês, o francês e o russo.¹⁹³

E Lins recorria ao Thibaudet do texto de 1912.¹⁹⁴ Argumentava que “daquelas três formas de arte de composição do romance, quase que só em uma delas se têm exercitado os nossos romances: na arte de compor um enredo”.¹⁹⁵ Não é possível, aqui, aprofundar a discussão sobre o romance, o que interessa é assinalar que Lins indicava a data do ensaio do crítico francês e complementava: “ainda com um conceito de romance muito ligado teoricamente ao século XIX”.¹⁹⁶ Portanto, numa tipologia que remetia ao século anterior, e

¹⁹³ LINS, A. “Romances, novelas e contos”, *Jornal de Crítica: 6ª série*, 1951, pp. 113-114

¹⁹⁴ O exemplar que pertencia a Lins foi datado, à mão: “1939”, e, logo abaixo: “3-6-”. Além de diversos sublinhados e anotações, no final do texto “L'esthétique du roman”, consta uma anotação relativamente longa sobre Eça: “A moralidade que ressalta dos romances de Eça não vem de teses antes já assentadas. Decorrem da própria moralidade que a vida contém. Ele não movimenta os personagens para que eles provem que o adultério é um mal; da ação dos personagens é que é possível extrair este argumento.” Isso significa que Lins, embora tenha discutido o texto de Thibaudet apenas sete anos depois, conhecia-o desde 1939, quando refletia sobre a ficção do escritor português. Cf. Biblioteca pessoal de Alvaro Lins, Biblioteca Pública Municipal de Caruaru, Caruaru (PE).

¹⁹⁵ LINS, A. “Romances, novelas e contos”, *Jornal de Crítica: 6ª série*, 1951, pp. 115-116

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 115

concluído já havia quase meio século, o crítico brasileiro diagnosticava um problema nos dois lados, o da produção e o da recepção. De sua parte, explicitava e reconhecia o “ainda” de sua referência ao apoiar-se em Thibaudet e, implicitamente, ao mencionar Forster de modo superficial (apenas para dizer que romance era “obra de ficção com mais de 50.000 palavras”).¹⁹⁷ Entretanto, Lins queria contribuir, citava lições de Gorki aos aspirantes a escritor em tradução francesa (*Le métier des lettres*), frisava a necessidade de duas preparações (“a da experiência direta” e “a da cultura literária”) e sugeria os escritores-chave, do século XIX e do XX:

No século XIX, aliás, nenhum romancista poderia deixar de conhecer profunda e minuciosamente a obra de Balzac, Stendhal, Flaubert, Dickens, e já no fim os russos, Gogol, Dostoiévski e Tolstói. Principalmente a obra de Balzac, o romancista mais típico e representativo da época. Hoje, nenhum romancista poderá deixar de conhecer da mesma maneira a obra de Proust, Gide, Roger du Gard, Joyce e Virginia Woolf. Principalmente a obra de Proust, que representa, no nosso tempo, o mesmo papel da obra de Balzac no século XIX.¹⁹⁸

Sugestões que certamente, por sua trajetória, estiveram no horizonte de Sérgio Milliet, o qual, antes de se tornar crítico, tinha Gide como uma de suas principais leituras e pretendia ser escritor de primeiro time.¹⁹⁹ Entretanto, no que diz respeito à crítica, o titular de *O Estado*, apesar do apuro crítico-analítico que demonstrava, tinha desproporcionalmente muito mais domínio prático que interesse e discernimento teórico. Na condição de “homem-ponte” entre duas gerações, segundo a expressão de Antonio Candido, Milliet sentia-se incomodado: “Vamos ver se traímos ou não...”,²⁰⁰ “pontes se dinamitam nas retiradas e a perspectiva não me entusiasma”.²⁰¹ Mas era desse embate que provinha indiretamente o impulso para a maior consistência crítico-analítica, tal como um músico que toca de ouvido, e que se fazia todo ouvidos para a nova geração de críticos.

Wilson Martins, por sua vez, um dos novos, foi um novo que se definiu ao passar dos anos pela extemporaneidade, em vários sentidos.²⁰² Enquanto Alvaro Lins problematizava o “ainda” das discussões de Thibaudet no final de 1946, o autor de *Pontos de Vista* considerava-

¹⁹⁷ LINS, A. “Romances, novelas e contos”, *Jornal de Crítica: 6ª série*, 1951, p. 80

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 120

¹⁹⁹ “Sempre gostei de ler os críticos, mesmo quando ainda não pensava em tornar-me crítico, antes aspirava a um posto no primeiro time dos ficcionistas ou dos poetas.” MILLIET, S. *Diário Crítico*, 1950, v. 6, p. 222

²⁰⁰ *Idem*, “O meu depoimento”, *Testamento de uma geração*, 1944, p. 239

²⁰¹ *Idem*, “A título de prefácio”, *Diário Crítico*, 1945, v. 2, p. 5

²⁰² Flora Süssekind, que não foi a única a entrar em rota de colisão com Martins, criticou essa extemporaneidade após a morte dele em texto intitulado “A crítica como papel de bala” (*O Globo, Blogs*, 4 de abril de 2010) [disponível [online](#)]. Entretanto, mesmo extemporâneos, o efeito dos rodapés podia ser positivamente imprevisível, como deixa claro o depoimento de Moacyr Scliar. O escritor, satisfeito com uma crítica favorável, guardava-a no bolso, retirando-a de tempos em tempos para reler. Cf. *Wilson Martins: a consciência da crítica*, documentário de Douglas Machado, 2012.

o, no final de sua vida, *ainda*, o “meu mestre teórico na literatura francesa”, “penso que eu sou o último crítico formado nessa tradição francesa”.²⁰³ Apesar de ter sido autor de diversas obras²⁰⁴ e professor universitário durante quatro décadas, na Universidade Federal do Paraná e na Universidade de Nova York (NYU), Martins afirmava ser “leitor profissional”. O magistério foi “um complemento disso tudo”, mesmo como professor, desejava ser um crítico que desperta “nos estudantes o espírito crítico e o amor à leitura”.²⁰⁵ Consequência disso foi a fidelidade ao rodapé, mantida até o fim.²⁰⁶ E um desdém por teoria e método, ao qual não se furtou a aludir: houve várias teorias, “o que prova que nenhuma delas era 'a teoria'”, “a teoria não é mais importante que a matéria”, “eu proponho esta ideia, de que nenhum método é bom e todos são bons dependendo da aplicação que se queira fazer”.²⁰⁷

Várias pesquisas reforçaram essa autoanálise de Wilson Martins como crítico preso ao rodapé.²⁰⁸ Para mencionar, primeiramente, um testemunho, encontramos um artigo de Paulo Leminski sobre as “grandezas e limites” do crítico: a coluna dele era uma “verdadeira universidade aberta”; “Li-o, religiosamente, durante meus anos mais verdes, anos de formação e de definição, do gosto e da sensibilidade”; “Wilson Martins é da época em que dava para ler crítica literária, aqueles tempos em que o saber profundo e a formulação precisa coincidiam com a cursividade do jornalismo e o prazer e proveito do leitor comum.” O poeta, entretanto, não deixava de contestá-lo: “Falta loucura à inteligência de Wilson Martins. Sua visão da criação literária é acadêmica e conservadora.”²⁰⁹

Do próprio crítico, foram poucos os exemplos de atividade mais especificamente universitária, entre eles, certamente podemos incluir: a condução de um seminário sobre

²⁰³ MARTINS, W. “O crítico por ele mesmo”, *Mestre da crítica*, 2001, p. 15, 18

²⁰⁴ A extensa bibliografia inclui as obras já citadas e ainda outras: *Intepretações*, 1946; *Introdução à democracia brasileira*, 1951; *Imagens da França*, 1952; *A crítica literária no Brasil*, 1952; *Um Brasil diferente*, 1955; *A palavra escrita*, 1957; *O modernismo*, 1965; *Teatro brasileiro contemporâneo* (em colaboração com Seymour Menton), 1966; *História da inteligência brasileira*, 1979.

²⁰⁵ MARTINS, W. “O crítico por ele mesmo”, *Mestre da crítica*, 2001, p. 9

²⁰⁶ Um exemplo bastante revelador dessa fidelidade ao rodapé e à sua linguagem acessível ao público médio de jornal foi o fato de Martins ter simplesmente traduzido e publicado o capítulo sobre Thibaudet, que compunha sua tese. Cf. MARTINS, W. *Les théories critiques dans l'histoire de la littérature française*, 1952; Idem, “O vinhateiro na sua vinha”, *O Estado de S. Paulo*, 4 de outubro de 1953; Idem, “Crítica e espírito filosófico”, *O Estado de S. Paulo*, 11 de outubro de 1953; Idem, “Crítica criadora”, *O Estado de S. Paulo*, 18 de outubro de 1953.

²⁰⁷ Idem, “O crítico por ele mesmo”, *Mestre da crítica*, 2001, p. 16

²⁰⁸ Analisamos livros e documentos diversos relacionados às atividades de Wilson Martins nos seguintes locais: Universidade Estadual de Ponta Grossa, Biblioteca Pública do Paraná, Fundação Casa de Rui Barbosa, Universidade de Nova York e Universidade de Princeton.

²⁰⁹ LEMINSKI, P. “Wilson Martins: grandezas e limites”. Consultamos o artigo em pasta de recortes da Biblioteca Pública do Paraná. A confiar nas indicações manuscritas, o artigo foi publicado na *Gazeta do Povo*, em 22 de agosto de 1986.

Grande sertão: veredas na Universidade de Wisconsin (antes de se transferir para a NYU);²¹⁰ o estudo de Mary Lou Daniel proveniente desse seminário, que contou com a orientação de Martins;²¹¹ as aulas sobre história e autores da literatura brasileira e Guimarães Rosa na NYU. Essa disciplina sobre o escritor mineiro,²¹² devido à proximidade de datas, certamente levou o crítico a elaborar um estudo que, na linha do que argumentamos, era mais um dos poucos exemplos de atividade propriamente universitária. “Structural perspectivism in Guimarães Rosa”, de 1973, era posterior a “Gênio e talento”.²¹³ E num texto que não circulou em português, Martins se aproximava de leituras de Candido e Cavalcanti Proença – das quais ainda trataremos –, procurando abordar o regional e o universal e, ainda, fazia contraste com *Dom Quixote* – em vez de “linguistic perspectivism” (Spitzer) haveria no romance brasileiro “structural perspectivism”.²¹⁴ Um escrito, portanto, que destoava dos outros em mais de um aspecto – e com ele, nesse ano de 1973, encerram-se as investigações que realizamos quanto aos escritos que Wilson Martins dedicou aos dois escritores brasileiros.

E quanto a Franklin de Oliveira, que restou um tanto à parte? Enquanto Wilson Martins manteve-se convicta e deliberadamente dentro dos limites e limitações da crítica de rodapé, podendo, em certo sentido, ser considerado um sucessor de Alvaro Lins, e, ainda, enquanto o mesmo Martins poderia ter empreendido mais estudos em moldes universitários, a iniciativa de extrapolar os moldes do rodapé e tentar aproximação com os procedimentos de um texto universitário foi o intento de Oliveira. O autor de *Viola d'amore*, que não possuía nenhum tipo de formação específica em Letras, embora tenha atuado já nos anos 1950, leu atentamente *Teoria da literatura*, de Wellek e Warren, mas não estava em condições de assimilá-lo satisfatoriamente. Além disso, em mais um passo em falso, remetia sem aprofundamento a formulações de um crítico chamado Vladimir Ermilov: um “segundo formalismo” (aspas dele), “no qual se dá o enlace da análise estrutural com a análise sociológica”.²¹⁵ Assim, a

²¹⁰ cf. MARTINS, W. “Guimarães Rosa na sala de aula”, *João Guimarães Rosa: travessia literária*, 1968, pp. xi-xxxvii

²¹¹ cf. DANIEL, M. L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*, 1968

²¹² Constava, pela primeira vez, na lista de disciplinas para “Brazilian Literature”: “[G87.2775 GUIMARÃES ROSA. To be given in 1972-1973.]”. Cf. *New York University Bulletin, Graduate School of Arts and Science, Announcement 1970-1971*, p. 247

²¹³ MARTINS, W. “Gênio e talento”, *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 21 de fevereiro de 1970, p. 4; Idem, “Gênio e talento”, *Pontos de vista*, 1991, v. 8, pp. 261-262

²¹⁴ O texto consta na biblioteca da NYU como parte de uma série de “Occasional Papers” e num livro organizado por Heitor Martins e editado pela Indiana University Publications, *The Brazilian Novel*, 1976, pp. 59-76 — encontra-se um exemplar do livro no acervo da Universidade de Princeton, onde o consultamos.

²¹⁵ OLIVEIRA, F. “A fortuna do formalismo”, *Viola d'amore*, 1965, p. 187. Constava na biblioteca pessoal de Franklin de Oliveira o exemplar de Wellek e Warren, com muitos sublinhados e anotações, em tradução espanhola, Editorial Gredos, Madri, 1953. Por outro lado, não havia nenhum exemplar do livro de Ermilov. Cf. Biblioteca de Franklin de Oliveira, Biblioteca Rodolfo Garcia, Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro.

“análise combinatória” e as tentativas de equiparação com críticos de formação universitária malograram. E o resultado foram rodapés confusos e dispersos que estavam abaixo do teor crítico-analítico dos três críticos aqui tratados anteriormente. Tratava-se, também, apesar das diferenças, de um cruzamento descompassado e tenso. Nisso, entretanto, valorizou devotadamente as obras de Guimarães Rosa em escritos nos quais podemos distinguir: transposição da barreira do estilo, além de entendê-lo não apenas no âmbito brasileiro como protesto ante a uniformização tecnológica (“reagiu contra a rude manifestação repressiva que nivela a bela arte de escrever ao tique-taque telegráfico”); ênfase no mapeamento de questões primordialmente éticas, religiosas, filosóficas e sociais, portanto, deixando em segundo plano o estético (nisso, o importante era a tese de que o escritor lida sobretudo com “seres ideais inseridos em situações concretas”); articulação a contrapelo do dito mapeamento com o marxismo (“marxista *in natura*” em sua “verdade mais subterrânea” – o que certamente remetia a uma iniciativa de amigo e à posição esquerdista do crítico).

Digno ainda de menção, apesar de entrar já pelo terreno da recepção em língua inglesa, tal como acabou ocorrendo com o ensaio não traduzido para o português de Wilson Martins, é o fato de Franklin de Oliveira ter colaborado para a recepção internacional de *Sagarana*, pois seu rodapé sobre as epígrafes da obra foi transformado na introdução à edição norte-americana, com tradução de Harriet de Onís.²¹⁶

Lins, Milliet, Martins e Oliveira não eram, portanto, simplesmente impressionistas, tinham algum método, uma espécie de *método básico*. E ele tomava direções diversas sobretudo por causa de posições político-ideológicas, variando de escrito para escrito a dosagem entre impressão e teor crítico-analítico. Entretanto, a campanha de Coutinho, comandada a partir de sua coluna *Correntes Cruzadas* no *Diário de Notícias*, combatia implacavelmente o rodapé e sua falta de método. No livro *Correntes Cruzadas*, de 1953, Coutinho enfeixou “uma seleção daquelas crônicas” e sistematizou suas propostas na introdução, indicando catorze pontos. Contra o lado do “velho impressionismo”, o crítico colocava-se do lado do “estabelecimento de critérios críticos de cunho objetivo”, almejando um “método integral” para “ver a obra em globo” através de “métodos de investigação extrínsecos e os intrínsecos ou ergocêntricos”. Programa que o crítico não chegava a cumprir, reconhecendo, já naquele ano, a “nossa incompetência para realizar-nos, para concretizar

²¹⁶ cf. OLIVEIRA, F. “Introduction: the epigraphs in *Sagarana*”, *Sagarana*, 1966, pp. vii-xiv – publicado em Nova York, por Alfred A. Knopf.

aquilo que idealizamos ou visualizamos”.²¹⁷ De toda maneira, o embate com o rodapé continuava, e desceu a níveis baixos de briga pessoal. O auge disso foi chamar, em 1963, Alvaro Lins de “farsante”, “intrusão”, “cactus de Caruaru”.²¹⁸

Em São Paulo, por outro lado, como propõe Rocha, Sérgio Milliet e Antonio Candido travaram relações mais amistosas.²¹⁹ A designação de “homem-ponte”, dada por este àquele em *Plataforma da nova geração*, incomodava Milliet, como vimos, mas não impedia o diálogo e a aproximação com os “novíssimos”.²²⁰ E Candido, por sua vez, praticou a crítica de jornal e dela se retirou sem fazer campanha contra. Pelo contrário, em 1958, em prefácio a *Páginas avulsas*, de Plínio Barreto, depois de mencionar Thibaudet, dizia ser ele que lembrava: “a crítica moderna é ininteligível sem a aliança com o jornal e o liberalismo”.²²¹ Portanto, além de não se restringir a apenas idealizar, era duplamente contra o tecnicismo e o dogmatismo. Antes, Candido já havia autorizado, em 1947, a publicação de quatro rodapés como introdução ao quinto volume do *Jornal de Crítica*, de Alvaro Lins — crítico este que estava a meio caminho entre a geração testamentária e a nova. Candido também mantinha contato via correspondência com Wilson Martins.²²² Apesar disso, a relação de Candido com o rodapé se mostrava, em vários momentos, tensa. O crítico não menosprezava o impressionismo nem a crítica de jornal, mas as obrigações envolvidas no ofício não lhe agradavam. Assim, um crítico jovem que se esquivou da formação em Direito, preferindo a Sociologia, sem partir para o ataque direto ao rodapé, problematizaria em mais de uma ocasião esse tipo de crítica. É o que veremos no primeiro tópico do próximo capítulo, e ainda voltaremos ao assunto no capítulo final.

²¹⁷ COUTINHO, A. “Introdução”, *Correntes Cruzadas*, 1953, pp. I-XXIII

²¹⁸ Idem, “O impostor”, *No hospital das letras*, 1963, p. 188

²¹⁹ cf. ROCHA, J. C. C. *Crítica literária: em busca do tempo perdido?*, 2011

²²⁰ MILLIET, S. “O meu depoimento”, *Testamento de uma geração*, 1944, pp. 237-243; CANDIDO, A. “Depoimento de Antonio Candido”, *Plataforma da nova geração*, 1945, pp. 29-40

²²¹ Idem, “Um impressionismo válido”, *Textos de intervenção*, 2002, p. 47

²²² A correspondência mais antiga é de 30 de janeiro de 1951; a última data de 16 dezembro de 1966. São um total de vinte cartas e bilhetes. Cf. Arquivo de Wilson Martins, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

CAPÍTULO 2

ANTONIO CANDIDO

Antonio Candido, diferentemente de Lins, Milliet, Martins e Oliveira — e da grande maioria dos críticos de rodapé —, realizou curso superior em Ciências Sociais e em universidade brasileira, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo — tendo, antes, estudado no antigo Colégio Universitário, preparatório, da própria universidade. Apesar de estudar concomitantemente Direito, também na USP, decidiu não concluir o curso depois de frequentá-lo até o quarto ano, em mais um ponto que o diferencia. Tais escolhas, além da inclinação para a crítica literária e as ciências humanas, foram propiciadas pela então recente criação da universidade e da faculdade em questão, a qual contava com importantes professores provenientes da França — o título do livro de Paulo Arantes é bastante significativo a esse respeito: *Um departamento francês de ultramar*.¹ Entretanto, por outro lado, havia a “atmosfera reinante nos decênios de 30 e 40 no Brasil”, dos quais Candido se considera produto — “Produto da Revolução de 30 e do Estado Novo”.² A faculdade “teve a princípio menos uma função específica, de formar especialistas em Filosofia, do que a função genérica de criar uma atmosfera favorável ao espírito crítico e à reflexão sobre a realidade social e cultural”. Cruz Costa “insistia sem parar na necessidade de aplicar a reflexão ao Brasil”.³

Assim, no mesmo ano em que encerrava a graduação na Faculdade de Filosofia, 1941, Candido iniciava-se na seção *Livros* da revista *Clima*. Nos anos seguintes, 1942 e 1943, tornava-se professor assistente de Sociologia II (Fernando de Azevedo) e crítico titular do rodapé da *Folha da Manhã*. Dois anos depois, em 1945, obteve o título de livre docente de

¹ ARANTES, P. *Um departamento francês de ultramar*, 1994

² CANDIDO, A. “Sobre o trabalho teórico” (Entrevista), *Transformação*, 1974, p. 11

³ Ibid., p. 14

Literatura Brasileira⁴ ao participar de concurso para o qual elaborou a tese *O método crítico de Sílvio Romero*. Embora com o título, Candido ficou sem a vaga de professor, e continuaria como assistente de Fernando de Azevedo até 1958, ano em que se transferiu para Assis e para a docência na área de Literatura – nessa segunda metade da década de 1950, houve, também, o envolvimento com o *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo*. Tal trajetória, de amplo conhecimento, já serve para um esboço inicial dos traços que distinguiam o autor de *Brigada Ligeira*, o qual defendeu também, em 1954, a tese de doutoramento *Os parceiros do Rio Bonito* (“estudo sobre a crise nos meios de subsistência do caipira paulista”)⁵ e esteve, portanto, dividido entre as ciências sociais e a crítica literária.

Ainda que não seja possível estabelecer um marco preciso no rompimento com essa divisão, o envolvimento com a faculdade de Assis a partir de 1958 foi um passo imprevisto mas decisivo num momento de incertezas:

Resolvi que o ano de 1956 seria o último como assistente de sociologia e, por isso, me afastei do departamento, passando 1957 em licença-prêmio. Não sabia bem o que iria fazer. Pensei em voltar à crítica literária nos jornais e cheguei a esboçar um plano com Antonio Olavo Pereira, da Editora José Olympio, que sugeriu a distribuição dos rodapés por vários jornais do país, de modo a multiplicar o lucro. Pensei também em associar a isto o ensino de literatura no curso colegial. A única certeza é que não voltaria a ensinar sociologia.

Foi quando um amigo meu, José Querino Ribeiro, a par dos meus problemas, sugeriu a Antonio Soares Amora que me convidasse para ensinar literatura brasileira na Faculdade que este ia dirigir em Assis, uma das três que o Governo do Estado estava criando no interior. Amora me convidou no fim de 1957, eu aceitei e comecei a participar no primeiro semestre de 1958 das sessões de organização da nova Faculdade, no Instituto de Estudos Portugueses. Ela começaria a funcionar em 1959, mas se instalaria em 58, com alguns professores que dariam cursos preparatórios para o vestibular.⁶

Depois desse passo inicial, até o ano de 1978, o da aposentadoria, o crítico literário, cuja formação já o distinguia dos demais, passaria a contribuir decisivamente para a estruturação de cursos de Letras das três universidades estaduais paulistas e para a formação de novos críticos nesses bancos universitários. Primeiro, em Assis (1958-1960), depois na USP (1960-1978) e, por fim, na Unicamp (1977-1979).⁷

⁴ cf. CANDIDO, A. *Memorial do candidato*, 1974, p. 2. Arquivo do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH/USP.

⁵ cf. idem, *Os parceiros do Rio Bonito*, 1964

⁶ PONTES, H. “Entrevista com Antonio Candido”, *Revista brasileira de ciências sociais*, 2001, pp. 27-28

⁷ cf. depoimentos: ARINOS *et alii*. *Esboço de figura*, 1979; D’INCAO, M. A.; SCARABÔTOLO, E. F. (org.). *Dentro do texto, dentro da vida*, 1992; AGUIAR, F. (org.). *Antonio Candido: pensamento e militância*, 1999

Dessa forma, compreender a trajetória de Antonio Candido, e relacioná-la com os escritos sobre Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, requer a reconstituição mínima de todo um processo que reconfigurou as condições institucionais de formação de quadros intelectuais para ciências humanas e crítica literária a partir do projeto universitário uspiano e seus desdobramentos.

1. Crítica de jornal:

das *Notas de crítica literária* Graciliano Ramos à *Resenha Grande Sertão: Veredas*

Notas de crítica literária era a designação dos rodapés de Antonio Candido, tanto na *Folha da Manhã* como no *Diário de S. Paulo*. No primeiro jornal, o crítico foi o titular entre 7 de janeiro de 1943 (com o rodapé inaugural *Ouverture*) e 21 de janeiro de 1945. No segundo jornal, depois de período de afastamento para a elaboração de tese e participação em concurso, a condição de titular estendeu-se de 20 de setembro de 1945 (com o rodapé inaugural *Começando*) a 27 de fevereiro de 1947. Foram, dessa forma, mais ou menos três anos e meio dedicados ao tradicional rodapé, precedidos pelas atividades preparatórias na revista *Clima* e entremeados pela tentativa de ocupar cadeira universitária.

Sobre esse período, o crítico viria a dizer, em constatação que confirma as pressões sobre atividade que mesclava jornalista e intelectual: “Produzir um rodapé por semana é muito duro”, aquele “tijolo de 6 e 7 colunas onde aliás se estudava a obra a sério, contribuindo para formar a opinião literária”.⁸ E, ainda no rodapé, ao tratar de outro crítico, Candido ponderava mais pormenorizadamente:

nós que escrevemos sob medida, sabemos como frequentemente isto prejudica o que queremos dizer. Limitados pelo número fixo de laudas, obrigados a uma certa facilidade jornalística e, sobretudo, premidos pelo tempo, sacrificamos ideias e temas que estariam melhor num ensaio ou numa série de artigos. Compreendo, pois, as condições de trabalho do sr. Burlamaqui Kopke.⁹

Atento, portanto, a essas limitações, apenas na segunda experiência na crítica de rodapé Candido viria a abordar Graciliano Ramos, e tratava-se de uma longa série de cinco rodapés, um verdadeiro ensaio — pelo momento da estreia, também foi nessa segunda experiência que veio a escrever sobre o Guimarães Rosa de *Sagarana*. Antes, o crítico já havia destinado, na *Folha da Manhã*, três rodapés ao romance de Jorge Amado e os quatro últimos a uma série sobre a poesia de T. S. Eliot — antes disso, ficava comumente nos limites de um par de rodapés, como o fez ao abordar, por exemplo, Mário de Andrade, Antero de Quental, Stendhal, Gonçalves Dias, Fernando de Azevedo, José Geraldo Vieira e Amadeu de Queirós.¹⁰

⁸ CANDIDO, A. “Sobre o trabalho teórico” (Entrevista), *Transformação*, 1974, p. 22

⁹ Idem, “FACES descobertas”, *Folha da Manhã*, domingo, 10 de setembro de 1944, p. 7

¹⁰ Os títulos e as datas dos rodapés eram, respectivamente: “Romance e Jorge Amado” e “Jorge Amado”, de 3 a 17 de outubro de 1943; “T. S. Eliot”, de 31 de dezembro de 1944 a 21 de janeiro de 1945; “Jornada heroica” e “Artista e sociedade”, 30 de maio e 6 de junho de 1943; “Santo Antero”, 21 e 28 de janeiro de 1943; “Gonçalves Dias”, 29 de agosto e 5 de setembro de 1943; “Cultura Brasileira”, 12 de dezembro de 1943; “A quadragésima

Já no *Diário de S. Paulo*, outras séries, além daquela sobre o autor de *S. Bernardo*, que foi a primeira, serviria para aprofundar temas e autores: Silone (três rodapés), “O nosso romance antes de 1920” (quatro), Alvaro Lins (três) e André Gide (quatro).¹¹ O fato de dedicar mais de dois rodapés a um mesmo tema, sobretudo quando se tratava de um único autor, merece destaque porque constituía justamente o procedimento para evitar o “sacrificamos ideias”. Nisso, a longa série destinada a Graciliano Ramos foi única e indicava que o crítico pretendia evitar, o máximo possível, tal sacrifício. Antes de passar a essa série, convém compreender com mais acuidade os primeiros passos do então jovem crítico.

Em 7 de janeiro de 1943, os dois primeiros parágrafos do rodapé inaugural *Ouverture* alçavam um “novíssimo” a ofício “muito duro”, colocava-o, ali na quinta página de um jornal relativamente novo, ao alcance de público semanal e muito mais amplo que o da revista acadêmica *Clima*, portanto, instauravam-se, em outra dimensão, crítico e crítica:

Do crítico, espera-se geralmente muita coisa. Antes de mais nada, que defina o que é crítica para ele. Acho isto muito justo, uma vez que ele é um indivíduo que vai emitir opiniões tendentes, em suma, a explicar uma obra ou um autor. Este aspecto metacrítico do ofício — que é porventura o seu fundamento e o seu mais firme esteio — e, no entanto, às vezes, uma questão de tal modo pessoal, revestindo-se de uma tão necessária imodéstia no seu enunciar-se, que melhor seria pedir ao crítico literário qual a sua ética — quais as imposições que se faz e quais os princípios de trabalho com os quais não transige. O aspecto ético do seu ofício é, sem dúvida alguma, tão importante quanto o primeiro. Não basta que o leitor se sinta diante de um homem de boa compreensão; é preciso que ele sinta o homem de boa-fé. Uma e outra coisa, os meus leitores só poderão afirmar ou negar de mim com o correr do tempo e dos artigos.

No entanto, sinto-me levado a dizer alguma coisa a respeito da crítica e do crítico. Não exporei uma teoria — que não tenho — nem uma ótica — à qual não se faz jus num artigo inicial. Apresentarei tão somente uma ou outra sugestão, um ou outro ponto de vista que será como que uma nota promissória que vai por mim assinada sobre os selos da lei, e munido da qual o leitor poderá me chamar à fala quando não me vir cumpri-la.¹²

Adiante, Candido recusava tanto uma “crítica científica” (aspas dele) quanto o impressionismo. A tarefa do crítico “será porventura mais de integrar a significação de uma obra no seu momento cultural do que, tomando-a como um pretexto, procurar tirar dela uma

porta”, 16 e 23 de janeiro de 1944; “Entre o campo e a cidade”, 5 e 12 de novembro de 1944. Cf. SACHS, S. C. V. “Antonio Candido: uma bibliografia”, *Dentro do texto, dentro da vida*, 1992; DANTAS, V. *Bibliografia de Antonio Candido*, 2002; cf. rodapés completos no *Acervo Folha* (disponível em www.acervo.folha.com.br).

¹¹ Os títulos e as datas dos rodapés eram, respectivamente: “Silone”, de 17 a 31 de janeiro de 1946; “O nosso romance antes de 1920”, de 18 de abril a 16 de maio de 1946; “Sobre um crítico”, 25 de julho a 8 de agosto, de 1946; “Teseu” e “P. S.”, de 17 de outubro a 7 novembro de 1946. Cf. SACHS, S. C. V. “Antonio Candido: uma bibliografia”, *Dentro do texto, dentro da vida*, 1992; DANTAS, V. *Bibliografia de Antonio Candido*, 2002; cf. rodapés completos no acervo do *Diário de S. Paulo* (disponível no Arquivo Público do Estado de São Paulo).

¹² CANDIDO, A. “*Ouverture*”, *Folha da Manhã*, quinta-feira, 7 de janeiro de 1943, p. 5

série de variações pessoais”. Para tanto, preferia o “crítico partidário, que tem um credo — político, religioso, filosófico ou literário — ao eterno disponível, que o é sob o pretexto de não cair no sectarismo e permanecer aberto a todas as sugestões da obra”. Por outro lado, a atividade requeria “o que se poderia chamar a ascese do crítico, a sua atitude antes rígida que diz um — “não” — terminante a qualquer veleidade de se derramar em simpatias pessoais e compadrismos literários”.¹³ Portanto, a ética do crítico tinha um sentido largo, que incorporava o partidarismo assumido e, por outro lado, algo mais terra-a-terra, de insubmissão àquilo que viria a nomear em outro rodapé como “panelas”.¹⁴

Com essa postura, aliada ao tom fortemente combativo de sua “brigada” crítica, Candido teve mais de um problema na sua primeira experiência como titular de rodapé. Seis meses depois de *Ouverture*, o crítico tornava público: “Tive o prazer de receber umas duas admoestações escritas e umas três ou quatro orais a propósito da minha atividade neste rodapé.” Questionaram-no pela via da especificidade propriamente literária da tarefa que lhe cabia — “me acusam de deslizar frequentemente para fora da crítica literária”. E Candido argumentava que, como era de praxe, nas “mãos do crítico, ainda permanecem englobados quase todos os ramos da atividade crítica”, “é difícil dizer quais os limites precisos entre o crítico de literatura e o de ciências morais ou filosofia”.¹⁵ Entretanto, a especificidade literária era apenas pretexto para que o questionassem. Para não estender a relação de exemplos, bastam as colocações sobre Proust e o rodapé *Uma estranha ratoeira*.

Sobre Proust, Candido fazia concessões (“nunca paro de ler”), mas dizia: “Proust envelheceu”, “passou”, “não tem mais razão de ser”, “é uma sobrevivência de museu”. A primeira razão: “O movimento de introversão, assinalado pela voga das obras de Pirandello, de Gide, de Proust e da Psicanálise, não tem agora razão de ser — quando não se trata mais de diagnosticar o mal, mas de atacá-lo de frente.” A segunda razão: “uma impossibilidade total de organizar hierarquicamente as emoções”, o “desejo de ir ao campo ver flores é equiparado à angústia da dúvida”, Proust “suprime o padrão moral”. E a conclusão: “Hoje em dia, tal atitude, além de perversa, é claramente perniciosa”, a “escolha já está feita, e a evolução do homem não pode ser interpretada de dois modos. Todo aquele que sobrepuser a ordem estética à ordem ética estará condenado, porque esta inversão é um crime de lesa-humanidade”.¹⁶ A preocupação com o momento, sobretudo o andamento da Segunda Guerra

¹³ CANDIDO, A. “*Ouverture*”, *Folha da Manhã*, quinta-feira, 7 de janeiro de 1943, p. 5

¹⁴ Idem, “Livros e panelas”, *Folha da Manhã*, quinta-feira, 20 de agosto de 1944, p. 7

¹⁵ Idem, “*Ouverture*”, *Folha da Manhã*, quinta-feira, 7 de janeiro de 1943, p. 5

¹⁶ Idem, “Vinte anos e...”, *Folha da Manhã*, 4 de março de 1943, p. 5

Mundial interferia veementemente na pena do jovem crítico, que voltaria a se referir à obra de Proust quando refletiu sobre a invasão da Normandia no rodapé *Desconversa*. A cabeça estava deslocada, não podia tratar de livros: “Só me é possível, como a você, voltar o pensamento para aquela zona da França em que se decide esta grande cartada”. E a menção a Proust vinha mesclada à do autor de *Madame Bovary*: “Toda esta nata social que Proust levava para veranejar nas praias normandas estaria, tanto quanto ele, vergada ante as imagens da invasão. Também estariam aniquilados os burgueses de Flaubert”.¹⁷

Já no rodapé *Uma estranha ratoeira*, o jovem Candido, irônico, praticou mais ficção do que crítica. Tratava-se de alegoria sobre o moderno mundo capitalista — a alegoria, embora muito mais direta, lembra a de Brecht sobre os tubarões:¹⁸

A processo geral determinante desses fenômenos, os ratos-sábios denominavam “A mais queijia”. Quando algum camondongo levantava dúvidas quanto à justiça do processo, os sábios, muito mal pagos pelos ratões, mas não de menos infinitamente sabujos, davam gritos agudos e invocavam a lei de bronze das ratoeiras, assim enunciada: “Uma ratoeira é ratoeira e não pode deixar de ser ratoeira per omnia saecula saeculorum amen porque se ratos não morrerem ratos não engordarem”. Feito o que, e aprovados pelos congressos de colegas seus, cruzavam as patas sobre as panças e mexiam satisfeitos os rabos, acenando com as cabeças uns para os outros.

Os princípios filosóficos que sustentavam esta lei inexorável, assim como todo o sistema ratoal, eram dois: “livre ratoência” e “propriedade privada dos meios de queijoação”. Segundo o primeiro, uma ratazana podia sapecar dez ratos e cem camondongos graças à posse dos segundos, isto é, as ratoeiras de mola. Estes princípios, diziam os solícitos ratos-sábios, ruflando os rabos e sacudindo os pelos, eram “as pedras angulares da Grande Ratoeira e de todas as relações ratais”, pois eram “conquistas imortais do liber-ratismo”.¹⁹

O crítico, entretanto, não era sempre tão direto e enfático no combate, basta conferir os rodapés reunidos em *Brigada Ligeira* e alguns outros que compuseram livros posteriores.²⁰

Ao iniciar a segunda experiência como crítico titular ponderava que o julgamento da “maneira (literária)” precedia o “conteúdo (ideológico)”, não era possível “inverter a ordem, fazendo, no julgamento, o valor literário da maneira depender da natureza do conteúdo ideológico”, o objetivo era “tratar a literatura cada vez mais literariamente, reivindicando a sua autonomia e a sua independência, acima das paixões nem sempre límpidas do momento”.²¹ E o momento era posterior à entrevista de José Américo de Almeida ao *Correio*

¹⁷ CANDIDO, A. “Desconversa”, *Folha da Manhã*, 11 de junho de 1944, p. 7

¹⁸ cf. BRECHT, B. “Se os tubarões fossem homens”, *Histórias do sr. Keuner*, 2006, pp. 53-54

¹⁹ CANDIDO, A. “Uma estranha ratoeira”, *Folha da Manhã*, quinta-feira, 19 de março de 1944, p.7

²⁰ cf. Idem, *O observador literário*, 1959; Idem, *Vários escritos*, 2004 (a 1ª edição é de 1970)

²¹ Idem, “Começando”, *Diário de S. Paulo*, 20 de setembro de 1945, p. 4

da Manhã (fevereiro de 1945)²² e à tomada de Berlim pelos soldados soviéticos (maio).²³ O crítico podia ser mais explícito quanto a ser “partidário do socialismo”. Embora Vargas permanecesse no poder, o mal maior estava vencido, é o que explica uma afirmação como essa: “Hoje, sinto que, pelo contrário, a pobre literatura vai ficando comprometida pelo excesso de *participação* com que a deformamos ou quisermos deformar.” E no rodapé seguinte, *Presente do indicativo*, continuação do primeiro (*Começando*), Candido refletia sobre as relações entre leitura e vida e entre ele e o leitor de suas palavras. Nisso, retomava discussão do rodapé *De leitor para leitor*²⁴ para recusar preceito de Sainte-Beuve (o crítico é aquele que lê melhor que os outros e ensina a ler). Desta vez, não nomeava o crítico francês e, mais uma vez, reclamava do tipo de crítica que então praticava:

Além do conformismo que pode cegá-lo em relação à parte viva da literatura, há os calos inevitáveis da deformação profissional. Num crítico, a qualidade básica é a penetração em profundidade porque se supõe, justamente, que ele ponha em evidência o que, no leitor comum, não passa de sensação vaga. Mas, por definição, ele é também o homem que lê, tão sujeito a deformar-se quanto qualquer outro. A nossa profissão obriga a ler em quantidade, e à medida que o fazemos podemos ir perdendo as qualidades de bom leitor pelos vícios de leitor apressado. Em vez de nos abandonarmos à obra, procurando nos perder dela, porque só assim nos encontraremos em seguida, enriquecidos, lemos com tempo marcado e lápis na mão, procurando extrair alguma coisa útil para a próxima crônica. Ganhamos, é verdade, técnicas apreciáveis de olho e faro; em leitura, todavia são mais importantes gosto, tato e ouvido. Não raro, damos a penetração a troco da habilidade — consequência da leitura obrigatória e rápida que no meu modo de ver, é o caminho mais curto para as falências do juízo crítico.²⁵

O desvelar da profissão, em mais de uma ocasião e em tom negativo, é relevante porque mostra como Candido levava-o muito além do ponto possível a um crítico que aderira de maneira mais contundente a dimensão jornalística do rodapé — Alvaro Lins, por exemplo, dizia que “jornalista” era o título que informava como “declaração de ofício”.²⁶ Antonio Candido, desde a tese sobre Romero, tinha pretensões universitárias, assim, o desvelar da profissão também contribui para compreender o abandono do “duro” ofício pelo crítico ainda em 1947 — abandono que teve como contrapartida o empenho na elaboração de *Formação da literatura brasileira*, fora de um fazer institucional e em concomitância com as atividades de

²² cf. SKIDMORE, T. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964)*, 1979, p. 73. Em 1945, houve protestos, a ditadura estava em processo de perda de força e controle. Nisso, José Américo de Almeida deu uma entrevista defendendo eleições presidenciais e a não-presença de Vargas.

²³ cf. HOBSBAWM, E. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*, 1995, p. 29 ss.

²⁴ CANDIDO, A. “De leitor para leitor”, *Folha da Manhã*, domingo, 6 de agosto de 1944, p. 7

²⁵ Idem, “Presente do indicativo”, *Diário de S. Paulo*, quinta-feira, 27 de setembro de 1945, p.4

²⁶ LINS, A. “Jornalismo e literatura”, *Jornal de Crítica: 1ª série*, 1941, p. 225

professor assistente de sociologia. As séries de rodapé, entre as quais, repetimos, destacava-se a dedicada a Graciliano Ramos, teriam sido um recurso temporário com o fim de extrapolar as limitações, para ganhar “penetração em profundidade”. Além disso, a escolha do autor de *S. Bernardo* logo no início da segunda experiência em jornal não era despropositada. As obras permitiam ao crítico fazer a junção entre a destacada preocupação política (combativa, “brigadista”) que foi uma das marcas da passagem pela *Folha Manhã* e o manifesto propósito de “tratar a literatura cada vez mais literariamente”. O aprofundamento de um saber literário, proporcionado pela tese sobre Sílvio Romero, reverberava nas reflexões de Antonio Candido. As palavras de ordem agora eram “esclarecer e sistematizar”, eis o “papel que compete às diferentes modalidades de crítica, desde a história literária até a resenha de jornal, e delas depende em boa parte a formação e o desenvolvimento da consciência literária”.²⁷

A série sobre o autor de *Infância* teve como ensejo justamente a publicação desse livro autobiográfico, em 1945 — o que, certamente, não era razão suficiente para a sequência de cinco rodapés, pois apenas a nova obra poderia ter sido tratada; de fato, havia interesse por parte do crítico em perfazer tal sequência. Assim, justificava-se a série de cinco pela necessidade de discorrer sobre quatro romances e as recentes memórias. E Candido o fez pouco menos de dois anos antes de *Visão geral de um ficcionista*, de Alvaro Lins, o grande crítico dos anos 1940. Tal como impôs dificuldades ao titular do *Correio da Manhã*, que se viu obrigado a revisar posições e a atentar primordialmente para o que garantia valor literário às obras, a ficção de Graciliano Ramos levaria o então crítico do *Diário de S. Paulo* a duas fecundas retomadas para revisão. Na primeira abordagem, o foco recaía sobre *S. Bernardo* e *Infância*, tidas como as duas obras-primas. A maior parte do que se lia em toda a série de rodapés, integra ainda hoje o ensaio que constitui a primeira retomada, de 1955-1956, *Ficção e confissão*, não sendo necessário, portanto, acompanhar a série pormenorizadamente, basta examinar alguns trechos excluídos e algumas reformulações para recuperar a configuração original.

Caetés definia-se por “atmosfera pós-naturalista”, “concepção pré-modernista de romance” e pelo “pendor intelectualista da sua escrita”, mas, já nesse livro, “destoava dos demais romancistas do Norte”.²⁸ É em *Angústia* que “devem ser procuradas as suas melhores páginas”, mas tinha a impressão de que “será relegado para segundo plano pela próxima geração de críticos e leitores”, é livro “fuliginoso e opaco” — e a leitura privilegiava o

²⁷ CANDIDO, A. *Introdução ao método crítico de Sílvio Romero*, 1945, p. 9

²⁸ Idem, “Graciliano Ramos – I”, *Diário de S. Paulo*, quinta-feira, 4 de outubro de 1945, p. 4

enfoque psicanalítico, com identificação de símbolos fálicos e a afirmação de virilidade através do crime do protagonista. Em trecho que foi excluído, Candido concordava com Lins por uma via, e discordava por outra: a “falta de progresso, essa psicologia estática, pareceu ao sr. Alvaro Lins devida à falta de ideologia espiritualista”, considerando que “a inércia é uma qualidade necessária deste livro opressivo, de atmosfera, prefiro culpar a deficiência de uma técnica nem sempre parcimoniosa na sua dosagem.”²⁹ *Vidas secas* trazia um protagonista cujo “íntimo de primitivo é puro”, em “romance telúrico” com “estrutura de pequenos quadros justapostos”. Em outro trecho excluído, razoavelmente longo, o crítico inseria a obra na linhagem literária daquela região: “Na literatura brasileira, o Nordeste forma a região mais caracterizada e completa. No romance, no ensaio e na poesia há um tom nordestino, diferente dos outros, trazendo a característica de uma boda apaixonada com a terra em que floresce.” Apesar da exclusão, o que permaneceu em *Ficção e confissão* conservou a linha interpretativa: Graciliano Ramos apegou-se ao “determinismo do mestre [Euclides da Cunha], tornando-o inflexível pela visão do eterno retorno.”³⁰ Diferentemente de Lins, o livro sobre a infância serviu para vislumbrar os momentos de surgimento da vocação literária, muito embora Candido não deixasse de também concluir que as obras formavam um “sistema literário pessimista”.³¹ A partir da narrativa sobre o menino Graciliano, recusava-se, entre todos os protagonistas, unicamente a Paulo Honório a “evolução provável do herói de *Infância*”, e no penúltimo parágrafo da série, que o crítico também excluiu, líamos a linha geral da leitura que se fazia naquele momento. Convém citá-lo na íntegra:

Daí, duas conclusões. A primeira é que “Infância” veio se colocar como núcleo gerador, ponto inicial dos romances do sr. Graciliano Ramos, menos “S. Bernardo”. Segundo, que este é o seu maior livro porque é o menos pessoal: aquele em que a falta de confiança e de sugestões pessoais permitiu uma relação mais objetiva de artífice e obra de arte. Para um escritor consciente e um raro estilista, como o sr. Graciliano Ramos, quem sabe não foi essa a situação em que melhor pode se realizar? Não sei se poderemos afirmá-lo sem hesitar, porque aí seremos levados a formular uma lei qualquer, rezando mais ou menos: o sr. Graciliano Ramos é um escritor tanto melhor quanto mais se afasta da confiança, — o que seria arriscado e, provavelmente, falso. Com efeito, por mais romanceado que seja, “Infância” é uma narrativa autobiográfica, feita portanto à base de confidências, coisa que não o impede de ser, ao lado de “S. Bernardo”, a segunda obra prima do autor. Obra prima pelo estilo, mais redondo e macio que o de “S. Bernardo” e de tão boa qualidade

²⁹ CANDIDO, A. “Graciliano Ramos – III”, *Diário de S. Paulo*, quinta-feira, 18 de outubro de 1945, p. 4

³⁰ Idem, “Graciliano Ramos – IV”, *Diário de S. Paulo*, quinta-feira, 25 de outubro de 1945, p. 4

³¹ Idem, “Graciliano Ramos – conclusão”, *Diário de S. Paulo*, quinta-feira, 1º de novembro de 1945, p. 4

quanto ele. Obra prima pela transposição magistral da vida em obra de arte, pela imparcialidade com que sobrepõe os direitos do artista às solicitações da vaidade e discrição.³²

Assim, do início ao fim dos rodapés, Candido mantinha o foco em “contenção e desatavio” para a compreensão do conjunto da obra. E, nisso, considerava que a narrativa do protagonista fazendeiro “caiu como um aerolito, — diferente e quase bruto à força de ser contido”.³³ Esse era um dos pontos principais. Outro era o aprofundamento sobre *S. Bernardo* através do foco no “sentimento de propriedade”: o romance “mais que um estudo analítico, é uma verdadeira patogênese deste sentimento, de que decorre”. Tal posição permite reler aquela de Alvaro Lins como possível resposta — recapitulando: para o crítico do *Correio*, em 1947, a obra-prima era *Angústia*, e o protagonista Luís da Silva despertava “sentimento de piedade”; e mais: não haveria problema de dosagem na técnica, que seria mesmo de “ostensiva desordem”, ziguezagueante como a memória. E o núcleo da discussão, identificado e problematizado por Lins à sua maneira, era o que Candido especificava como “psicologia materialista”.³⁴ Ao escrever *S. Bernardo*, Graciliano Ramos teria partido do “pressuposto que a maneira de viver condiciona o modo de ser e de pensar”.³⁵ O “homem de propriedade” conheceu Madalena para ter um herdeiro, mas a “bondade humanitária” dela “ameaça a hierarquia fundamental da propriedade”. Nele, Paulo Honório, o drama e a angústia instauraram-se porque havia “fissuras de sensibilidade que a vida não conseguiu tapar, e por elas penetra uma ternura engasgada e insuficiente, incompatível com a dureza em que se encorrou”.³⁶

Depois dessas indicações, é possível discernir na abordagem do jovem Candido, sem muita dificuldade, o cruzamento entre a formação sociológica uspiana, o partidário socialista e a valorização de características de estilo próximas ao modernismo — a discussão mais pontual sobre materialismo fica para o terceiro tópico desse capítulo.

Quanto ao rodapé dedicado ao Guimarães Rosa de *Sagarana*, em 1946, assim como no caso de Sérgio Milliet e Wilson Martins, o estilo constituiu dificuldade, mas Candido a superou, apesar de leve ironia introdutória e não-casual: “Seguro do seu feito, o sr. Guimarães Rosa despeja nomes de tudo — plantas, bichos, passarinhos, lugares, modas — enrolados em locuções e construções de humilhar os cidadãos. 'Irra, que é talento demais', com o deputado

³² CANDIDO, A. “Graciliano Ramos – conclusão”, *Diário de S. Paulo*, quinta-feira, 1º de novembro 1945, p. 4

³³ Idem, “Graciliano Ramos – I”, *Diário de S. Paulo*, quinta-feira, 4 de outubro de 1945, p. 4

³⁴ Idem, “Graciliano Ramos – II”, *Diário de S. Paulo*, quinta-feira, 11 de outubro de 1945, p. 4

³⁵ Ibid., p. 4

³⁶ Ibid., p. 4

português, mal comparando.”³⁷ A razão disso era a “inegável” “vocação de virtuose”, ponto que devia ser visto com cuidado, como Candido já salientava ao tratar de Mário de Andrade meses antes: ele, o autor de *Contos Novos*, “conseguia domesticar o pendor para o virtuosismo”.³⁸ Ainda na *Folha da Manhã*, tratando do mesmo Mário de Andrade, havia escrito: “o hiper-individualismo que a virtuosidade implica aparece como um processo dessocializante, anti-humano, tendendo a agravar as distâncias e as incompatibilidades que concorrem dentro da sociedade, para o desnorteio e o desequilíbrio”.³⁹ Nessa linha, Candido assinalava no parágrafo final que não tomava *Sagarana* como “bloco unido” e que o escritor não tinha “sabido sempre escapar a certo pendor verboso, a certa difusão de escrita e composição”. Entretanto, havia contos que permitiam afirmar também que “até a ampliação retórica” era boa. Por outro lado, retornando a Mário de Andrade, era justamente ele que o crítico invocava, tal como Milliet o faria em 1956, para valorizar o “resultado esplêndido da libertação linguística” — o autor de *Macunaíma*, se vivo, o leria comovido. Tratava-se, portanto, de uma leitura difícil, com vaivéns. E Candido, que escreveu depois de Lins (o qual foi arrebatado) e Milliet (que esbarrou no estilo), foi muitíssimo perspicaz no parágrafo que se seguia à referida ironia introdutória. Apesar de o rodapé constar nas coletâneas *Fortuna crítica* e *Textos de intervenção*,⁴⁰ é oportuno citar integralmente tal parágrafo:

Mas “Sagarana” não vale apenas na medida em que nos *traz* um certo sabor regional, mas na medida em que *constrói* um certo saber regional, isto é, em que transcende a região. A *província* do sr. Guimarães Rosa, no caso Minas, é menos uma região do Brasil do que uma região da arte, com detalhes e locuções e vocabulário e geografia cosidos de maneira por vezes quase irreal, tamanha é a concentração com que trabalha o autor. Assim, veremos, numa conversa, os interlocutores gastarem meia dúzia de provérbios e outras tantas parábolas como se alguém falasse no mundo desse jeito. Ou, de outra vez, paisagens tão cheias de plantas, flores e passarinhos cujo nome o autor colecionou, que somos mesmo capazes de pensar que, na região do sr. Guimarães Rosa, o sistema fito-zoológico obedece ao critério da Arca de Noé. Por isso, sustento, e sustentarei mesmo que provem o meu erro, que “Sagarana” não é um livro regional como os outros porque

³⁷ CANDIDO, A. “Sagarana”, *Diário de S. Paulo*, quinta-feira, 11 de julho de 1946, p. 4. Vinicius Dantas esclarece a comparação: “Alusão à carta sobre o Conselheiro Pacheco em *A correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queirós. Pacheco representa, com sua fachada de talento, o medalhão típico de um Portugal atrasado que galgou postos eminentes sem qualquer gesto ativo ou manifestação de inteligência. É esta nulidade que provocava a exclamação pelo talento.” CANDIDO, A. “Notas de Crítica Literária — *Sagarana*”, *Textos de intervenção*, 2002, p. 185, nota 17

³⁸ Idem, “Mário de Andrade”, *Diário de S. Paulo*, quinta-feira, 21 de fevereiro de 1946, p. 4

³⁹ Idem, “Artista e sociedade”, *Folha da Manhã*, 6 de junho de 1943, p. 5

⁴⁰ Idem, “Sagarana”, *Guimarães Rosa*, 1991, pp. 243-247; Idem, “Notas de Crítica Literária — *Sagarana*”, *Textos de intervenção*, 2002, pp. 183-189

não existe região alguma igual à sua, criada livremente pelo autor com elementos caçados analiticamente e, depois, sintetizados na ecologia belíssima das suas histórias.⁴¹

Destacava-se, portanto, transcendência (“região da arte”) e construção (“cosidos de maneira por vezes quase irreal”). Termos que seriam retomados mais de dez anos depois, em outubro de 1956, na primeira edição do *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo*, em que Candido contribuiu com resenha sobre *Grande Sertão: Veredas*. Depois de alçar o romance a “uma das obras mais importantes da literatura brasileira” e de dizer que não tinha precedentes, “nem mesmo, talvez, nos livros anteriores do autor”, Candido abordava a “história de jagunços do Norte de Minas na forma do monólogo ininterrupto”, “de dentro para fora”, em sua mescla de “pitoresco regional” e “preocupação moral e metafísica”. Apontavam-se temas (Menino, amor, mal, Sertão) para concluir no parágrafo final:

Para conter tanta riqueza plástica e emocional, Guimarães Rosa uniu pitoresco e essencial numa técnica narrativa admirável, marcada pelo vaivém, o parêntese, a antecipação, a digressão, a retomada — que ampliam a nossa percepção em amplitude e profundidade — para desembocar na linha reta e palpitante da terça parte final, quando Riobaldo assume o destino nas mãos, disposto a aceitar o bem e o mal. Refinamento técnico e força criadora fundem-se então numa unidade onde percebemos, emocionados, desses raros momentos em que a nossa realidade particular brasileira se transforma em substância universal, perdendo a sua expressão aquilo que, por exemplo, tinha de voluntariamente ingênuo na rapsódia dionisíaca de *Macunaíma*, para adquirir a soberana maturidade das obras que fazem sentir o homem perene.⁴²

Num texto que apesar de semelhante não era mais rodapé, marcava-se o retorno do crítico às páginas de jornal, agora sem a obrigação de escrever semanalmente. O fato de Antonio Candido ter sido o idealizador do *Suplemento Literário*, tendo auxiliado na escolha dos colaboradores e decidido escrever em sua primeira colaboração sobre o romance de Guimarães Rosa, é prenhe de significados. Tratava-se, como viria a dizer no ano seguinte, de obra na qual “há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado”. Para críticos e outros leitores, cada um “poderá abordá-la a seu gosto, conforme seu ofício”.⁴³ Estava ali, portanto, um dos desafios para a *intelligentsia* paulista e brasileira.⁴⁴ Pouco mais de dois meses antes de se iniciar o novo suplemento, em bilhete a Wilson Martins, Candido informava àquele que era o crítico titular de *O Estado de S. Paulo*:

⁴¹ CANDIDO, A. “Sagarana”, *Diário de S. Paulo*, quinta-feira, 11 de julho de 1946, p. 4

⁴² Idem, “Grande sertão: veredas”, *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, sábado, 6 de outubro de 1956, p. 2

⁴³ Idem, “O sertão e o mundo”. *Diálogo*, n. 8, 1957, p. 5

⁴⁴ cf., por exemplo, o volume que reúne parte de sua fortuna crítica: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*, 1991

“resolvemos fixar a data de aparecimento do *Suplemento* a 6 de Outubro”. E, numa nota final, perguntava: “Já leu o fenomenal *Grande Sertão: Veredas*?”⁴⁵

Abordando especificamente o *Suplemento Literário*, em trechos de entrevista a Marilene Weinhardt, no ano de 1981, o crítico forneceria sinteticamente as coordenadas para a compreensão da articulação *Suplemento-Universidade-Clima-experiência* própria:

Já haviam existido muitas delas [revistas]. Havia algumas que duravam e passavam. No momento não havia nenhuma revista satisfatória, duradoura. Então eu achava que o suplemento deveria preencher em parte as funções de uma revista literária, isto é, não podia ter artigos maiores de cinco, seis laudas, porque era um jornal, de artigos curtos. Mas com um tom, uma estrutura que revelasse as preocupações de uma revista literária. Por exemplo, as seções. Seções de Literatura Estrangeira, seções de Teatro, de Cinema, como uma revista faz. Outra ideia que lancei é que nós não deveríamos procurar fazer suplementos literários como havia alguns no Rio de Janeiro, que eram muito combativos, muito brilhantes, muito movimentados, cheios de polêmica, porque eu dizia: até o momento o que São Paulo contribuiu realmente para a cultura brasileira foi a Universidade. A Universidade de São Paulo foi o acontecimento da cultura brasileira que serviu de modelo para todas as universidades do Brasil. E foi a mais importante que o Brasil teve. E a Universidade de São Paulo está ligada diretamente ao jornal *O Estado de S. Paulo*, porque o idealizador da Universidade de São Paulo foi o Dr. Júlio Mesquita Filho. Tudo isso indica que esse suplemento, sendo embora literário, vai refletir um pouco o tom da *intelligentsia* paulista, que é um tom de estudo, de ensaio, de reflexão. Então, o suplemento deveria captar esse espírito. Talvez ele fosse censurado; talvez o achassem um pouco pesadão, um pouco desgracioso. Mas, falei, não pode querer ser carioca. Aqui nós não teremos jamais Rubens Bragas, não teremos cronistas leves. Naquele momento eu pensava assim, e este foi um dos meus pressupostos. Depois, pensei na estrutura: transferir para o suplemento o rodapé crítico que *O Estado de S. Paulo* já tinha; criar resenhas sérias, não notas apenas, mas resenhas sérias; e criar seções de Letras Estrangeiras, algumas delas semanais, as mais importantes, outras quinzenais, algumas mensais, outras até menos. Preciso encontrar o plano para ver exatamente o que eu quis. Outro critério importante foi a remuneração alta. (...) Agora, houve uma coisa importante também que foi a escolha dos colaboradores. Isso eu comecei e o Décio terminou. Porque eles quiseram também a indicação de um diretor. Eu pensei imediatamente no Décio de Almeida Prado, que tem todas as qualidades para isso. É uma pessoa de extrema serenidade, de grande coragem moral, capaz de assumir as atitudes necessárias, de dizer não, de enfrentar, e de extrema objetividade e serenidade. É um homem incapaz de fazer “fofoca”, incapaz de favorecer um amigo, capaz de convidar um inimigo para colaborar, de modo que me pareceu a pessoa ideal. E sugeri e eles aceitaram entusiasticamente.

(...)

O Estado de S. Paulo, a Universidade, *Clima*, o *Suplemento* estão muito ligados.⁴⁶

⁴⁵ Bilhete datado de 24 de julho de 1956. Arquivo de Wilson Martins, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Depois, Candido vinculava o afastamento do *Suplemento*, mesmo na condição apenas de colaborador, à atuação como professor de literatura. De fato, em 1957 e 1958, o crítico colaborou com mais de trinta escritos; em 1959 e 1960, foram apenas sete escritos.⁴⁷ Assim, de acordo com suas palavras:

No começo eu me achei um pouco obrigado a participar, inclusive porque não aceitei a direção. Eu queria fazer parte, gostava daquela empresa, do trabalho de um grande amigo meu que é o Décio. Então escrevi uma série de artigos. Acontece que depois fui para Assis e lá fiquei preocupado com o ensino de literatura, porque eu era professor de sociologia nesse tempo. Eu era crítico literário, estava preparando livros de literatura, escrevia sobre literatura, mas profissionalmente era assistente de sociologia. Em 58 passei a ser professor de literatura no interior de São Paulo, Faculdade de Assis. Aí então me dediquei a essa nova fase da minha vida, e acho que, a partir daí, comecei a rarear um pouco na colaboração do *Suplemento*; depois deixei. Eu não gosto muito de escrever para o jornal. Gosto de escrever, mas a obrigação de colaboração não me agrada.⁴⁸

O que Candido condensou nas poucas linhas dessas duas citações é todo um longo período de mais ou menos 35 anos, que vai da sua formação familiar e secundarista (concluída em 1938) e da fundação da Universidade de São Paulo (1934) à dedicação primordialmente à literatura (de 1958 em diante).

Se na revista *Clima* o jovem estudante teve a oportunidade de exercitar-se na crítica literária, isso certamente não teria sido possível sem um repertório literário, crítico-literário e histórico-literário adquirido antes e simultaneamente aos estudos universitários. “Cresci numa casa onde havia essa coisa curiosa: meu pai e minha mãe tinham cada um a sua biblioteca. Era uma casa cheia de livros, muitos com belas encadernações, e cresci no meio deles.”⁴⁹ Os estudos anteriores ao curso de admissão (quinto ano do primário) foram feitos com a própria mãe que, “absorvente e superprotetora”, não o deixou ir para a escola, e “era bem aparelhada, me ensinou tudo: ler, escrever, aritmética, geografia, história, um pouco de francês”.⁵⁰ Ao lado dos pais, Candido coloca outras três “pessoas formadoras” que lhe ministraram ensino introdutório a três línguas e literaturas estrangeiras: uma “professora excelente” francesa, Marie Rohlf de Sussex (“Tenho veneração pela memória dessa senhora católica, monarquista, conservadora, como era também minha mãe e como fui até uns treze, quatorze

⁴⁶ CANDIDO, A. “Entrevista a Marilene Weinhardt”, *O Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo, 1956-67: subsídios para a história da crítica literária*, 1987, v.2, pp. 351-353

⁴⁷ cf. SACHS, S. C. V. “Antonio Candido: uma bibliografia”, *Dentro do texto, dentro da vida*, 1992; DANTAS, V. *Bibliografia de Antonio Candido*, 2002

⁴⁸ CANDIDO, A. “Entrevista a Marilene Weinhardt”, *O Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo, 1956-67: subsídios para a história da crítica literária*, 1987, v. 2, p. 855

⁴⁹ Idem, “Entrevista concedida a Gilberto Velho e Yonne Leite”, *Cientistas do Brasil: depoimentos*, 1998, p. 584

⁵⁰ Ibid., p. 585

anos”), Dona Maria Ovídia Junqueira (“Era protestante de formação norte-americana e me puxou para o lado inglês”) e Dona Teresina Carini Rocchi (“que me trouxe o mundo italiano”, “que era muito pobre e vivia de ensinar tricô, francês e italiano”, “era socialista, atéia, anticlerical violenta”).⁵¹

Depois, já sobre o Colégio Universitário, afirma: foi “o período em que mais estudei na minha vida, porque tinha tempo”.⁵² Aí teve bons professores que “exerceram influência”: Antônio de Sales Campos (“de Literatura, muito informado e excelente expositor, que nos orientava para tomar como base bons compêndios”) e João Batista Damasco Pena (“ensinava Psicologia com grande eficiência; ficou meu amigo e orientou minhas leituras”; graças a ele “me familiarizei com os dois grossos volumes do excelente Manual de filosofia, de Armand Cuvillier”).⁵³

Por mais que seja retrospectiva, nessa genealogia formativa fica mais que evidente, portanto, o interesse de Candido por literatura, o qual era institucionalmente vedado pelo esforço dos professores franceses em introduzir os estudantes brasileiros uspiados nos procedimentos de pesquisa científica no ramo das ciências sociais (esforço ao qual Florestan Fernandes, por exemplo, daria continuidade) — um aconselhamento de Fernando de Azevedo, quando Antonio Candido decidiu renunciar ao cargo de professor assistente de sociologia é bastante significativo: “em tom de brincadeira”, a sugestão era que “mantivesse a sociologia como esposa, tomando a literatura como amante,” assim, “ninguém o acusaria de adultério ideológico”.⁵⁴

Assim clandestino, o interesse literário foi cultivado por via de um periódico, iniciativa de um grupo de jovens amigos. Ao tratar desse grupo, Heloisa Pontes especifica as áreas da crítica cultural, os destinos e as relações com a USP, os antecessores, a imprensa, a cidade e o país. A citação é longa mas sintetiza bem todo um panorama intelectual:

Cultura e política, literatura e cinema, artes plásticas e estética, música e teatro, tais são os temas que permitiram a projeção de vários dos membros do Grupo Clima e garantiram a reputação da geração como um todo, no decorrer dos decênios de 40 e 50. Juntos buscaram se firmar no campo intelectual e cultural paulista do período, por meio do exercício da crítica e da chancela da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo. O primeiro veículo que criaram para a divulgação de suas ideias foi a revista *Clima*, lançada em maio de 1941. Voltada para a cobertura

⁵¹ CANDIDO, A. “Entrevista a Luiz Carlos Jackson”, *A tradição esquecida*, 2002, pp. 151-152

⁵² Ibid., p. 154

⁵³ PONTES, H. “Entrevista com Antonio Candido”, *Revista brasileira de ciências sociais*, 2001, pp. 11-12

⁵⁴ PRADO, D. A. “O *Clima* de uma época”, *Antonio Candido: pensamento e militância*, 1999, p. 42

do movimento cultural da cidade e da produção intelectual em geral, essa publicação “amarrou o destino” de seus principais colaboradores nas seções escritas por eles.

Lourival Gomes Machado viabilizou-se como crítico de artes plásticas através de suas páginas. O mesmo ocorreu com seus companheiros mais próximos, só que em outras modalidades de trabalho. Paulo Emilio Salles Gomes fez-se reconhecido como crítico de cinema; Decio de Almeida Prado, como crítico de teatro; Antonio Candido, como crítico de literatura. Ruy Coelho, escrevendo ao mesmo tempo nessas três áreas, definia-se como um intelectual polivalente, antes de sua ida para os Estados Unidos, em 1945, motivada pelo desejo de alterar as rotas de seu itinerário. Gilda de Mello e Souza, por sua vez, lançou-se como ficcionista em *Clima* e, embora tenha escrito críticas literárias esparsas para a revista, só obteve o reconhecimento intelectual merecido, alguns anos depois de seus amigos, em função de sua carreira e produção acadêmica na Universidade de São Paulo.

Primeiro produto coletivo da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, a revista *Clima* assegurou aos seus editores a visibilidade necessária para inserirem-se na grande imprensa e nos empreendimentos culturais mais amplos da cidade de São Paulo. Propiciando-lhes, ao mesmo tempo, o impulso inicial para deslancharem intelectualmente e para demarcarem a sua diferença em relação aos modernistas de 22, aos intérpretes da realidade brasileira dos anos 30 e aos cientistas sociais no sentido estrito com os quais conviveram dentro e fora da Universidade de São Paulo.⁵⁵

De fato, Candido, como sabemos, teria a partir de 1943 sua primeira experiência como crítico titular. E, de fato novamente, ainda em 1945, Candido agradecia, no prefácio a *Brigada Ligeira*, a dois amigos de *Clima*, Alfredo de Mesquita e Lourival Gomes Machado, este “empurrou-me para a aventura mais ampla e comprometedora do rodapé de jornal”.⁵⁶ Quando da criação do *Suplemento*, foi um amigo de *Clima* que sugeriu para a direção.

De qualquer forma, um ponto primordial a discernir em tudo isso está além dos aspectos que Pontes distingue, e que, no caso de Antonio Candido, diz respeito a um longo processo formativo literário extra-institucional anterior e posterior ao curso uspiano de ciências sociais — o ponto é complicado porque precedia e, depois, mesclava-se aos aspectos indicados por ela. E apesar de não ignorarmos a importância do título de livre docente de Literatura Brasileira,⁵⁷ obtido em 1945, o processo era muito mais amplo, tratava-se de algo que podemos designar pela imprecisa palavra “vocação”.

⁵⁵ PONTES, H. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*, 1998, pp. 63-64

⁵⁶ CANDIDO, A. “Prefácio”, *Brigada Ligeira*, 2004, p. 9

⁵⁷ cf. Idem, *Memorial do candidato*, 1974, p. 2. Arquivo do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH/USP.

É certo que o projeto universitário paulista vingou e conseguiu forjar um “espírito”, enquanto “o grande projeto” federal da “universidade-padrão” não teve êxito.⁵⁸ É certo também que Candido veio a se tornar crítico de dois jornais e a idealizar o suplemento literário de um terceiro. Mas isso desconsidera os muitos anos de afastamento e de dedicação paciente ao aprimoramento para a compreensão do literário. Os rodapés que aqui abordamos demonstram as idas e vindas de um trabalho crítico *em processo*, o qual já era qualitativamente diferente daquele praticado por outros críticos de jornal, tensionando em muitos momentos com as limitações desse tipo de crítica. Antes de retornar à imprensa, em 1956, Candido já havia destinado anos à elaboração de obra trabalhosa como *Formação da literatura brasileira*. E o *Suplemento Literário* surgia, portanto, como via de *evasão institucional-uspiana*, se é possível formular tal expressão — pois, realmente, a colaboração diminuiu após a ida do crítico para Assis.

Por outro lado, o *Suplemento* não tinha apenas esse significado pessoal, ele remetia certamente à articulação *O Estado de S. Paulo-USP-Clima* através do envolvimento de membros da família Mesquita com os três empreendimentos, os quais não podem ter suas diferenças desconsideradas: uma empresa privada com participação no debate público e político estadual e nacional; uma instituição pública estadual de ensino superior (pautada pela autonomia);⁵⁹ e uma iniciativa particular de grupo de jovens amigos e intelectuais para exercício de crítica cultural — vale assinalar que, muitos anos depois, Candido viria a se referir ao jornal como “representante da burguesia ilustrada”,⁶⁰ termos que se aproximam daqueles de Capelato e Prado e de Miceli, como vimos no primeiro capítulo.⁶¹

A articulação entre esses três empreendimentos, entretanto, não era razão suficiente para explicar a existência do *Suplemento* nem significava a adesão conjunta dos colaboradores à

⁵⁸ SCHWARTZMAN, S.; BOMENY, H. M. B.; COSTA, V. M. R. “O grande projeto universitário”, *Tempos de Capanema*, 2000, p. 242. Os autores contrastam: “A comparação com a Universidade de São Paulo não é fortuita, até mesmo porque havia um elemento de inegável competição entre o projeto de Capanema e a iniciativa já implantada de Armando de Sales Oliveira. A Universidade de São Paulo foi muito melhor sucedida em sua tentativa de formar uma faculdade de filosofia, ciências e letras de cunho fortemente acadêmico, ainda que tivesse tantas dificuldades quanto a do Rio de Janeiro em lograr uma integração efetiva entre esta faculdade e as escolas mais tradicionais de medicina, engenharia e direito. Ambos os projetos partiam de um objetivo de longo alcance. Para os paulistas, tratava-se de criar condições para a formação de uma elite cultural e política que pudesse recuperar para São Paulo a posição de liderança nacional perdida em 1930; para o Ministério da Educação, tratava-se de criar um centro de formação das elites nacionais. Mas aí as semelhanças cessam quase que completamente. A criação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP obedeceu a procedimentos muito mais acadêmicos, que, por isto, deram melhor resultado.” Ibid., p. 242

⁵⁹ cf. por exemplo: CHAUI, M. *Escritos sobre a universidade*, 2001

⁶⁰ CANDIDO, A. “Prefácio”, *Suplemento Literário: que falta ele faz!*, 2007, pp. 8-9

⁶¹ cf. CAPELATO, M. H.; PRADO, M. L. C. *O bravo matutino*, 1980; MICELI, S. “Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-45)”, *Intelectuais à brasileira*, 2008

linha editorial do jornal ou o reconhecimento da importância da família Mesquita para a USP. Eram textos, assinados, de intelectuais que os escreviam mediante remuneração acima da média e como desdobramento de outra atividade principal, embora preocupados com a difusão e discussão de certos saberes — “havia muita gente de esquerda, foi se criando uma certa tensão, nunca declarada”, publicava-se “o que as pessoas enviavam, qualquer que fosse a tendência”.⁶² Segundo relato de Candido, depois de crítica a excesso de propaganda em uma publicação do jornal, ele perguntou a José Mesquita por que não tinham suplemento literário, com foco no conteúdo, e aconteceu que a família resolveu bancar a proposta. E a resposta deu “um pouco a impressão de bofetada com luva de pelica”: “Júlio de Mesquita me procurou na Faculdade, talvez já em 55”, e “disse que eu tinha levantado um problema e então agora vinha me convidar para organizar e dirigir o Suplemento d'*O Estado de S. Paulo*”.⁶³

Um passo além é constatar que a mesma articulação dos três empreendimentos esclarece muito do meio caminho entre o acadêmico e o jornalístico e, também, a contraposição com iniciativas cariocas no gênero — dois aspectos ressaltados por Candido na entrevista a Weinhardt. A experiência com a revista *Clima*, editorial, possibilitou também aos seus organizadores ampliar o círculo de relações intelectuais, reforçado no caso de Candido pelo prestígio que conquistou com a atuação nos rodapés — Mário e Oswald de Andrade, Milliet, Lins, Vinicius de Moraes, Cecília Meireles, Ledo Ivo e Drummond, por exemplo, publicaram em *Clima*, que tinha “parte fixa” e “parte variável” como o *Suplemento*,⁶⁴ apesar, claro, da grande diferença de proporções, pois a revista era “uma coisa reduzida”.⁶⁵

De outro lado, as atividades de professor assistente de sociologia, havia mais dez anos, possibilitavam um conhecimento cotidiano dos professores e estudantes da faculdade, que foram convidados a se tornarem colaboradores. E a busca da pesquisa e do conhecimento fundamentados davam o peso do “pesadão”, tendo sido significativo o apelido dado por Oswald de Andrade aos membros do grupo *Clima* e, por contiguidade, aos uspianos: “chato-boys”. Também significativo foi o embate entre Florestan Fernandes e o mesmo escritor quando participavam de um concurso na Universidade de São Paulo, tendo o sociólogo se

⁶² PRADO, D. A. “Entrevista a Marilene Weinhardt”, *O Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo, 1956-67: subsídios para a história da crítica literária*, 1987, p. 871

⁶³ Ibid., p. 850

⁶⁴ cf. CANDIDO, A. “Projeto do Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo”, *Suplemento Literário: que falta ele faz!*, 2007, pp. 94-120

⁶⁵ PRADO, D. A. “Entrevista a Marilene Weinhardt”, *O Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo, 1956-67: subsídios para a história da crítica literária*, 1987, p. 863

irritado com o fato de o autor de *Serafim Ponte Grande* não ter se preparado para os exames: “Agora, a Faculdade de Filosofia é uma coisa séria, não é matéria de diversão”.⁶⁶

A essa altura, já não é necessário fazer muitas comparações, para constatar a disparidade, com a crítica de Franklin de Oliveira, que, no mesmo período, excedia-se na indicação de referências a autores e obras nos rodapés confusos e dispersos do *Correio da Manhã*. Também não é preciso dizer muito quanto ao naufrágio que sofria o rodapé de Wilson Martins no interior das seis páginas de um suplemento do qual destoava. A obra dirigida por Afrânio Coutinho (*A literatura no Brasil*), outra iniciativa coletiva, geralmente comparada à *Formação da literatura brasileira*, talvez encontre um melhor termo de comparação no *Suplemento Literário*. Tratava-se, como se sabe, de outro empreendimento literário, iniciado em 1955, do qual participaram dezenas de colaboradores cujas linhas teóricas nem sempre coincidiam com a de Coutinho,⁶⁷ inclusive Antonio Candido, Franklin de Oliveira e Wilson Martins.

Voltando a Guimarães Rosa, a escolha de Candido por iniciar sua colaboração pela abordagem do novo e “fenomenal” romance, em linha diametralmente oposta ao equívoco insistente do crítico titular do jornal, Wilson Martins, sinalizava mais uma vez a perspicácia de “observador literário” em relação a escritor cujas obras viriam a ser desafio para os críticos nas décadas seguintes. E, ciente do caráter ainda jornalístico do *Suplemento*, Candido publicaria um verdadeiro ensaio sobre o romance do escritor mineiro na revista *Diálogo*, em 1957 — ensaio de que tratamos no segundo tópico desse capítulo. Por ora, é necessário retornar a Graciliano Ramos ainda nesse primeiro tópico para examinar as reformulações da série de rodapés que resultaram em *Ficção e confissão*.

Segundo Antonio Candido, após a morte do escritor, o diretor da sucursal paulista da Editora José Olympio o “convocou para dizer que Graciliano tinha manifestado o desejo de que fosse escrita por mim a introdução à próxima edição de sua obra”. Assim, “refundi os cinco artigos, escrevi a análise de *Memórias do cárcere* e uma conclusão, compondo o ensaio”, o qual, de 1955 a 1969, vinha no primeiro volume, *Caetés*, portanto, “a introdução desejada pelo grande escritor”. Também houve, em 1956, “a tiragem à parte em pequeno volume, cujos 1.000 exemplares esgotaram depressa”.⁶⁸ Foi dessa maneira que, em agosto de 1956, dois meses antes do primeiro número do *Suplemento*, publicava-se separadamente um ensaio que reafirmava a vontade do crítico de fugir aos padrões jornalísticos. O modo singelo

⁶⁶ ROCHA, J. C. C. *Crítica literária: em busca do tempo perdido?*, 2011, p. 236

⁶⁷ cf. BARBOSA, J. A. “A biblioteca imaginária, ou o Cânone na História da Literatura Brasileira” *Qfwfq*, 1996

⁶⁸ CANDIDO, A. “Prefácio”, *Ficção e confissão*, 2006, p. 13

como Candido se reportava à refusão não deve ser levado a sério. Havia mais de uma mudança significativa na nova composição do ensaio. E tais mudanças permitem dimensionar a quantas andava o processo de aprimoramento crítico-literário daquele que se afastara dos rodapés ainda em 1947.

Além de compor uma nova parte, a sexta, para a série de rodapés que já configurava uma exceção, Candido abordou as novas obras e fez desenvolvimentos consideráveis nas outras cinco partes. O crítico mencionava, na citação anterior, apenas *Memórias do cárcere*, que mereceu mais atenção e ocupava posição-chave na linha interpretativa seguida na nova parte e no ensaio como um todo, mas não deixou de ajuizar sobre os contos (“no geral, medíocres”) e sobre *Viagem* (“póstumo e inacabado — abandona os problemas pessoais para cingir-se à informação”).⁶⁹ Ao mesmo tempo em que manteve pontos fundamentais dos rodapés, Candido procurou estabelecer uma leitura crítica que abarcava o conjunto da obra de maneira muito orgânica. Nisso, a principal questão de fundo era o fato de Graciliano Ramos ter-se empenhado tanto nas extensas *Memórias do cárcere* em vez de dar continuidade à sequência ficcional composta pelos romances e, depois, pelos contos — a preferência foi pela continuidade da confissão, iniciada com *Infância*, e a passagem ficção-confissão teria sido necessária, “marcha progressiva e irreversível”.⁷⁰ O impacto das memórias de preso político foi mesmo decisivo, afinal, nos rodapés, conforme citamos, Candido dizia sobre *S. Bernardo* que “a falta de confiança e de sugestões pessoais permitiu uma relação mais objetiva de artífice e obra de arte”.⁷¹

Na terceira parte (antes terceiro rodapé), o crítico fez desenvolvimentos sobre aspectos de *Angústia*, vinculando-os a características e relatos biográficos do escritor para, na sexta parte (final), desenvolver dois pontos. Primeiro: havia duas componentes em todas as obras, de equilíbrio e de desequilíbrio. Segundo: o problema do bem e do mal, que Candido não retomava, mas que fora discutido por Lins e Martins em outros termos, também surgia em todas as obras, todas eram contra as normas e a sociedade — recapitulando: antes, em 1947, Lins via-se às voltas com um “estranho fenômeno” (“um romancista introspectivo, interiorista, analítico, sem que leve em conta no homem outra condição que não seja a materialística”);⁷² Martins, em 1948, substancializava sujeitos-personagens, como Paulo

⁶⁹ CANDIDO, A. *Ficção e confissão*, 1956, p. 51, 76

⁷⁰ *Ibid.*, p. 82

⁷¹ Idem, “Graciliano Ramos – II”, *Diário de S. Paulo*, quinta-feira, 11 de outubro de 1945, p. 4

⁷² LINS, A. “Vidas secas”, *Jornal de Crítica: 2ª série*, 1943, p. 78

Honório, para realizar leitura psicologizante unilateral a ponto de atribuir calvinismo ao escritor.

No primeiro dos pontos que desenvolvia, Candido complexificava a posição da primeira leitura, na qual chegou a identificar “pendor intelectualista” na escrita de *Caetés*, mas não o opunha, nas outras obras, a outra componente de “desordenados impulsos interiores”.⁷³ No segundo ponto, é possível identificar o desdobramento coerente da leitura que fazia de *S. Bernardo*, tida como a obra-prima, e que mereceu tratamento mais benevolente desde os rodapés. O escritor, em suas obras, “é um negador pertinaz dos valores da sociedade e das normas decorrentes”, “a norma é o mal”, apenas quando infringida vislumbramos “certo fermento de humanidade”.⁷⁴ Tudo isso, longa tematização ficcional e confessional da distinção bem/mal no mundo moderno, era “encarado de um ângulo materialista”.⁷⁵ Para Candido, numa ressonância do seu partidarismo socialista, o fenômeno não era estranho, nem sinal de calvinismo, embora constatasse também o pessimismo e a imparcialidade “desse comunista convicto e militante” — se houver na obra sentimento de “pecado”, por exemplo, ele deve ser entendido como “ateu” e, portanto, “metaforicamente”; além disso, o crítico interpretava que a adesão partidária significava que a negação, na verdade, era de “um determinado mundo — o da burguesia e do capitalismo”.⁷⁶

Tal como ocorreu com Alvaro Lins, que revisou suas posições sobre Graciliano Ramos no decorrer dos anos 1940, passados mais de dez anos desde os rodapés de 1945, Candido retornava ao escritor em outro contexto e em outro momento de sua trajetória intelectual. Lins dedicava-se à política. Martins tornara-se o crítico titular de *O Estado de S. Paulo*. Ambos já tinham destinado rodapés e ensaios significativos ao conjunto da obra de Graciliano Ramos. Candido passara anos pacientes no seu trabalho de aprimoramento literário, que então se concretizava na idealização do *Suplemento Literário* (seguida de colaborações) e na complexa amarração desse novo ensaio, no qual era evidente o esforço para uma compreensão ampla do humano e da literatura sob as condições concretas da vida moderna do século XX: sociedade, política, filosofia, psique, ética, liberdade e arte entrelaçavam-se. Nisso, convém frisar, o crítico devia muito à via institucional, uspiana, mas o lado extra-institucional suscita destaque. E, desse lado, ainda cabe assinalar as considerações mais diretamente formais. Nesse sentido,

⁷³ CANDIDO, A. *Ficção e confissão*, 1956, p. 70

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 72-73

⁷⁵ *Ibid.*, p. 69

⁷⁶ *Ibid.*, p. 67, 71, 79

sobre *S. Bernardo*, o romance ao qual até então Candido dispensava o melhor de seu empenho crítico, dois dos novos parágrafos delineavam “um processo estilístico em maturidade”:

O próprio estilo, graças à secura e violência dos períodos curtos, em que a expressão densa e cortante é penosamente obtida, parece indicar essa passagem da vontade de construir à vontade de analisar, resultando um livro direto e sem subterfúgio, honesto ao modo de um caderno de notas.

Aqui não há mais, como em *Caetés*, influências diretoras, jeito de exercício. Há um processo estilístico em maturidade, revelando o grande escritor na plenitude dos recursos. A aprendizagem laboriosa do volume anterior deu todos os frutos: narração, diálogo e monólogo fundem-se numa peça harmoniosa e sem lacunas, onde cada palavra ou conceito, obtidos nas altas temperaturas da inspiração e lavrados pelo senso artístico, perfazem a unidade inimitável cujo efeito sobre nós procuramos inutilmente explicar. Veja-se um exemplo desta síntese, em que sentimos a presença dos elementos apontados em *Caetés*, mas que aqui não podemos separar: caracterização do personagem pelo exterior; progressão psicológica do diálogo, obtida por notações breves e certas; conhecimento do espírito pela situação.⁷⁷

A contrapartida, no crítico e em sua crítica, do “grande escritor na plenitude dos recursos” era justamente a ampliação da capacidade de revelá-la, tal como podemos ler nessa citação. Na série de rodapés, Candido não a revelava em termos tão contundentemente crítico-literários. À “aprendizagem laboriosa” do escritor entre um romance e outro correspondia a aprendizagem também laboriosa do crítico entre uma leitura e outra. E mais um bom exemplo disso eram três dos novos parágrafos sobre *Angústia*:

As pessoas que tolera são pobres diabos, igualmente acanalhados pela vida: Moisés, revolucionário furtivo e medroso; o vagabundo Ivo; Pimentel, escriba derrotado e primário. Os demais lhe causam nojo ou pavor. E eis que surge, gordo, burro, suado, eufórico, rico, a nulidade triunfante de Julião Tavares. A sua morte se impõe a Luís quase com a mesma necessidade de purificação que o faz procurar a água. Em meio à imundície dos seres, inclusive a própria, são precisos certos arrancos bruscos, que não solucionam mas constituem tentativa de seguir vivendo. Se em Julião Tavares vem corporificar-se o que odeia, — como lembra Laura Austregésilo — ele se torna o obstáculo máximo entre os obstáculos. Os seres são tais, e nós procuramos superá-los pela força — como tenta em relação a Marina. Resistindo, devem ser destruídos para não ficarmos destruídos. Essa ideia, que antes não lhe ocorrera, ocorre-lhe agora como solução das derrotas constantes. Mas não vem de chofre. Insinua-se devagar no espírito, numa progressão admiravelmente bem conduzida que é das melhores coisas do livro. Ora em conexão longínqua com os símbolos referidos, ora em ideias de morte sem nitidez, ora reportando-se a uma pessoa estranha, como o marido de d. Rosália, que mal conhecia, mas ouvia, à noite, nas rumorosas lides do leito conjugal, do outro lado da parede.

Para sugerir esse mundo atroz, Graciliano Ramos modifica a técnica anterior. Como em *Caetés* e *São Bernardo*, a narrativa é na primeira pessoa; mas só aqui podemos falar propriamente em

⁷⁷ CANDIDO, A. *Ficção e confissão*, 1956, pp. 34-35

monólogo interior, em palavras que não visam interlocutor e decorrem de necessidade própria. Nos dois primeiros, há separação nítida entre a realidade narrada e a do narrador, mesmo quando (em *São Bernardo*) este se impõe à narrativa; em ambos, os figurantes são respeitados como tais e as cenas apresentadas como unidades autônomas. Em *Angústia*, o narrador tudo invade e incorpora à sua substância, que transborda sobre o mundo. Daí uma apresentação diferente da matéria.

O diálogo, por exemplo, que antes era o principal instrumento na arquitetura das cenas (chegando a parecer excessivo em *Caetés* e pelo menos abundante em *São Bernardo*), se reduz a pouco. A narrativa rompe amarras com o mundo e se encaminha para o monólogo de tonalidade solipsista.

O devaneio assume valor onírico, e o livro parece ao leitor “...as horas de um longo pesadelo...”⁷⁸

Havia, ainda, em relação aos romances anteriores, a novidade do “recurso à evocação autobiográfica” — por associação, cada acontecimento estimula Luís da Silva a “repassar teimosamente fatos e sentimentos da infância e da adolescência, que pesam na sua vida de adulto como sementeira longínqua das ações e do modo de ser”.⁷⁹ Nesse ponto, Candido estabelecia a ponte com as obras de confissão, interrompendo as considerações formais sobre *Angústia*, as quais constituiriam a chave de releitura de um novo ensaio, *Os bichos do subterrâneo*, que examinaremos no segundo tópico desse capítulo. Por ora, é oportuno observar que, na passagem ficção-confissão, tanto os contos como *Vidas secas* ficariam comprimidos entre as obras ficcionais que os precediam e as obras de memórias que os sucediam, sendo o início da quarta parte do ensaio claro nesse sentido — “Antes, porém, escreveu...”.⁸⁰ O foco do ensaio estava mesmo no que vinha depois.

Apesar de ter reconhecido que o romance de Fabiano e sua família desvendava o “aparelho de opressão do pobre”,⁸¹ Candido não desenvolvia a questão, deu primazia aos relatos da prisão política quando a obra ficcional imediatamente posterior à experiência do cárcere foi exatamente *Vidas secas*, com capítulos de rara densidade como *Cadeia*, *Festa*, *Contas*, *O Soldado Amarelo* e *O mundo coberto de penas*. Mas, se esse aspecto circunstancial da obra parece, por um lado, ter escapado ao crítico até esse momento, por outro, ele não deixava de ressaltar que a literatura era o protesto do escritor, “o modo de manifestar a reação contra o mundo das normas constritoras: como quase todo artista, a fuga da situação por meio da criação mental é o seu jeito peculiar de inserir-se nele, de nele definir um lugar”.⁸² Se Graciliano Ramos o fazia magistralmente em *S. Bernardo*, o mesmo valia para *Vidas secas*, obra ficcional que se seguia quase imediatamente ao contato direto e traumático com as

⁷⁸ CANDIDO, A. *Ficção e confissão*, 1956, p. 46

⁷⁹ *Ibid.*, p. 46

⁸⁰ *Ibid.*, p. 51

⁸¹ *Ibid.*, p. 73

⁸² *Ibid.*, p. 75

muitas variações sobre um mesmo tema, o da arbitrariedade — apenas como hipótese de leitura, é possível dizer, por exemplo, que os viventes “secos” estavam sujeitos até às arbitrariedades do meio físico.

De qualquer maneira, apesar da ênfase nessa ou naquela obra, como demonstramos, a crítica de Antonio Candido atingia outro patamar num escrito que excedia de muito as limitações da página de jornal, que tanto o incomodavam. Respeitando-as ainda, os escritos reunidos em *O observador literário*, oriundos em sua grande maioria de colaboração para o *Suplemento Literário*, trânsito entre o antes e o depois de 1958, não deixavam de reafirmar a mudança de patamar.

Mas saltos qualitativos maiores ainda estavam por vir.

2. Dedicção à literatura:

de *O sertão e o mundo a Cinquenta anos de Vidas secas*

Entre a passagem por Assis e os primeiros anos após o retorno à USP, ou seja, entre 1958 e 1965, Antonio Candido transferia-se de vez para a atuação universitária na área de literatura e colocava sua crítica em outro patamar, mais uma vez, através de salto qualitativo concretizado em três novas obras: *Formação da literatura brasileira* (1959), *Literatura e sociedade* (1965) e *Tese e antítese* (1964).

Depois de se dedicar ao movimento das edições semanais no rodapé, de defender tese sobre crítico que fechava o século XIX brasileiro e de idealizar um importante suplemento literário como espaço para tornar pública a contribuição paulista, Candido tratava, nas três novas obras, respectivamente: da formação do sistema literário brasileiro a partir de dois momentos decisivos (arcadismo e romantismo); das relações entre literatura e sociedade, destacadamente no caso brasileiro; e da prosa de ficção nacional e estrangeira em cinco ensaios.

O período em que se dedicou a essas três obras remete ainda aos anos 1940, quando iniciava os trabalhos para a elaboração de *Formação*. A maioria dos ensaios que vieram a integrar os livros de 1964 e 1965 tiveram uma primeira publicação anterior — em livros, revistas ou jornais (sobretudo no *Suplemento Literário*) — ao longo dos anos 1950. Entretanto, mesmo com essa remissão a um longo período precedente, os ensaios sobre Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, que estavam então entre os mais recentes (de 1961 e 1957, respectivamente) e ainda passaram por revisão ao compor *Tese e antítese*, servem como exemplo para examinar o referido salto qualitativo ocorrido em mais ou menos sete anos (1958-1965) — um exemplo cabal foi o desenvolvimento de *Catástrofe e sobrevivência*, que passou de ensaio curto de suplemento jornalístico ao “mais extenso e de certo modo o eixo do livro”, era “inédito praticamente”.⁸³

Em *Os bichos do subterrâneo*, Candido retomava sem muitas alterações o estudo crítico, de 1961, que escreveu para volume com trechos escolhidos de Graciliano Ramos na coleção *Nossos Clássicos*, da Editora Agir.⁸⁴ Se o ensaio não trazia novidades em relação ao estudo, não é possível dizer o mesmo em relação a *Ficção e confissão*. O crítico realizava importantes reconsiderações sobre *Angústia*, que passava a ocupar lugar central dentro da

⁸³ CANDIDO, A. “Prefácio” e “Nota bibliográfica”, *Tese e antítese*, 1964, páginas sem numeração

⁸⁴ Idem, “Estudo crítico”, *Graciliano Ramos: trechos escolhidos*, 1961, pp. 6-18

prosa de ficção de Graciliano Ramos, o qual anteriormente cabia a *S. Bernardo*. Depois de redividir as obras ficcionais pelo critério do foco narrativo (as três primeiras em primeira pessoa; as posteriores em terceira pessoa), Candido recapitulava os pontos principais que sustentavam *Ficção e confissão*, mas sutilmente redimensionava a discussão sobre as duas componentes (equilíbrio/desequilíbrio) nos seguintes termos: os romances em primeira pessoa “constituem essencialmente uma pesquisa progressiva da alma humana, no sentido de descobrir o que vai de mais recôndito no homem, sob as aparências da vida superficial”.⁸⁵ Nesse sentido, identificava já no primeiro romance “a função alegórica dos caetés, encarnando o que há de permanentemente selvagem em cada homem”.⁸⁶ Em Paulo Honório, por sua vez, “fulge invicto um caeté; ele próprio se compara a um bicho, um ser dalgum modo animalizado na luta pela vida”.⁸⁷ E, por fim, a “análise da personalidade” completava-se com o terceiro romance da “pesquisa de Graciliano Ramos”.⁸⁸

Com isso, tínhamos uma revisão radical, em mais de um sentido, nos juízos dos rodapés de 1945 e do ensaio de 1955-1956 (“será relegado para segundo plano pela próxima geração de críticos e leitores”;⁸⁹ “obra-prima não será”, “não sendo o melhor”);⁹⁰ “Tecnicamente *Angústia* é o livro mais complexo de Graciliano Ramos”.⁹¹ E mais: “a preocupação com a análise do Eu culmina pois em *Angústia*”.⁹² Assim, Candido revia posição a que foi induzido pelo próprio escritor, ainda em 1945, quando dizia em carta ao crítico que “as nossas opiniões coincidem é no julgamento de *Angústia*”, sempre “achei absurdos os elogios concedidos a este livro”, mesmo se contentasse, entre outros, Alvaro Lins, “não deixaria de ser um mau livro”.⁹³

De fato, como vimos no primeiro capítulo, Lins afirmava, ainda em 1941, que a “ostensiva desordem” o agradava “porque tem uma correspondência no espírito mesmo do romance”.⁹⁴ Candido, portanto, retornava ao conjunto da obra de Graciliano Ramos para, em grande medida, quanto ao terceiro romance, discordar de si mesmo e do escritor (“nunca tive

⁸⁵ CANDIDO, A. “Os bichos do subterrâneo”, *Tese e antítese*, 1964, p. 97

⁸⁶ *Ibid.*, p. 101

⁸⁷ *Ibid.*, p. 104

⁸⁸ *Ibid.*, p. 107

⁸⁹ Idem, “Graciliano Ramos – III”, *Diário de S. Paulo*, quinta-feira, 18 de outubro de 1945, p. 4

⁹⁰ Idem, *Ficção e confissão*, 1956, p. 38

⁹¹ Idem, “Os bichos do subterrâneo”, *Tese e antítese*, 1964, p. 107

⁹² *Ibid.*, p. 109

⁹³ Idem, “Prefácio”, *Ficção e confissão*, 2006, p. 10

⁹⁴ LINS, A. “Vidas secas”, *Jornal de Crítica: 2ª série*, 1943, pp. 79-81

semelhança com Dostoiévski nem com outros gigantes”),⁹⁵ e fundamental, à sua maneira, uma leitura que remetia a Alvaro Lins (“esse ziguezague da memória de Luís da Silva”), alçando a ficção do brasileiro ao mesmo nível dos “gigantes” da literatura universal.

Convém citar a íntegra de cinco longos parágrafos. Nos três primeiros, o crítico discernia um tempo tríplice em meio à complexidade dos recursos literários utilizados:

Tecnicamente, *Angústia* é o livro mais complexo de Graciliano Ramos. Senhor dos recursos de descrição, diálogo e análise, emprega-os aqui num plano que transcende completamente o Naturalismo, pois o mundo e as pessoas são uma espécie de realidade fantasmal, colorida pela disposição mórbida do narrador. A narrativa não flui, como nos romances anteriores. Constrói-se aos poucos, em fragmentos, num ritmo de vaivém entre a realidade presente, descrita com saliência naturalista, a constante evocação do passado, a fuga para o devaneio e a deformação expressionista. Daí um tempo novelístico muito mais rico e, diríamos, tríplice, pois cada fato apresenta ao menos três faces: a sua realidade objetiva, a sua referência à experiência passada, a sua deformação por uma crispada visão subjetiva. Se, por exemplo, está andando de bonde, o narrador registra em atropelo a percepção exterior, quase delira com as agruras por que vem passando, foge na imaginação para certo período da mocidade, recua por um mecanismo associativo até a infância, volta à obsessão presente e à visão deformada da rua. Deste modo, a narrativa oscila incessantemente nos três planos, ganhando intensidade dramática e alucinatória.

A caracterização psicológica de Luís da Silva é igualmente mais complexa, levando ao extremo, como disse, certas constantes dos personagens anteriores; ele é por excelência o selvagem, o bicho, escondido na pele dum burguês medíocre.

Quando a clarividência e o senso de análise, em relação a nós e aos outros, atingem o máximo, dá-se na personalidade uma espécie de desdobramento. Passam a colidir no mesmo indivíduo um ser social, ligado à necessidade de ajustar-se a certas normas convencionais para sobreviver, e um ser profundo, revoltado contra elas, inadaptado, vendo a marca da contingência e da fragilidade em tudo e em si mesmo.⁹⁶

Nos outros dois parágrafos, contra a vontade manifesta de Graciliano Ramos, de maneira mais contundente do que a equiparação de Paulo Honório a heróis de Balzac em *Ficção e confissão*, Candido emparelhava *Angústia* a obras de Dostoiévski e Kafka:

Daí a incapacidade de viver normalmente e o nascimento do senso de culpa, ou autonegação. “Tudo provém da circunstância de eu não ter estima por mim; mas quem se conhece pode lá estimar-se — ainda que seja um pouco?” Este conceito terrível é enunciado pelo narrador das *Memórias escritas num subterrâneo*, de Dostoiévski, cuja invocação ajuda a conhecer o protagonista de *Angústia*. Ambos são homens acuados, tímidos, vaidosos, hipercríticos, fascinados pela vida e incapazes de vivê-la, desenvolvendo um modo de ser de animal perseguido. Como tudo lhes parece voltado contra eles (e tudo neles parece insatisfatório, mesquinho), sentem um desejo

⁹⁵ CANDIDO, A. “Prefácio”, *Ficção e confissão*, 2006, p. 10

⁹⁶ Idem, “Os bichos do subterrâneo”, *Tese e antítese*, 1964, pp. 107-108

profundo de aniquilamento, abjeção, catástrofe; uma espécie de surda aspiração à animalidade, à inconsciência dos brutos, que libertaria do mal de pensar e, ao mesmo tempo, levaria ao limite possível o sentimento de auto-abjeção. “Declaro solenemente que tentei várias vezes tornar-me um inseto, mas não fui considerado digno,” — diz o mesmo personagem dostoiévskiano. O processo chega ao fim no Gregório Samsa, de Kafka, que certa manhã acorda metamorfoseado numa sevandija enorme.

Luís da Silva não segue este rumo lógico, mas vive cercado de animais que simbolizam a sua natureza conturbada: cobras, ligadas a recordações infantis, a impulsos de morte e sexo reprimido; ratos, que povoam a sua casa, roem os seus manuscritos e se identificam, em certos trechos, aos movimentos mais torpes, nele e nos outros. Em tudo sentimos crescer um homem das profundezas, parente do de Dostoiévski, perseguido por um senso demasiado agudo dos “subterrâneos do espírito”, mencionados nas *Memórias do cárcere*.

Avultando sempre na obra de Graciliano Ramos, a preocupação com a análise do Eu culmina pois em *Angústia*, onde atinge, simbolicamente, a materialização do homem dilacerado, — isto é, a duplicação, a formação de uma alma exterior que adquire realidade e projeta o desdobramento do ser. Sob certos aspectos, Julião Tavares, como observou Laura Austregésilo, é uma espécie de *duplo* de Luís da Silva; encarnando a metade triunfante que lhe falta, é suscitado pelo vulto que o sentimento de frustração adquire na sua consciência. É um ente de superfície, ajustado ao cotidiano, que Luís odeia e secretamente inveja; mas que vem agravar, por contraste, a sua desarticulação. Por isso é necessário matá-lo, esconjurar a projeção caricatural dos próprios desejos, que o reflete como um espelho deformante. Depois de lentamente amadurecido no espírito, o assassinio surge como ato de reequilíbrio, descrito magistralmente num dos passos mais belos da nossa prosa contemporânea, onde convergem todas as constantes da obra: devaneio, deformação subjetiva, associação de ideias trazendo o passado, visão fragmentária e nebulosa da realidade presente.⁹⁷

Com essa abrangente reavaliação, Candido operava mais um giro na sua capacidade de desvelar aquilo que em *Ficção e confissão* definia como “processo estilístico em maturidade” do escritor Graciliano Ramos. Na sequência dos três romances, o crítico discernia o aprimoramento dos recursos narrativos que iam de “perfeita fatura realista” e “estética naturalista” (em *Caetés*) a “nítido antinaturalismo” (*S. Bernardo*) e “realidade fantasmal” (*Angústia*). Nisso, apesar de ressaltar a “escavação interior”, ainda insistia que no romance em terceira pessoa que é *Vidas secas* o escritor, em vez de contentar-se com o “estudo do homem”, relacionava-o “intimamente ao da paisagem”.⁹⁸ E, depois de obra autobiográfica em que havia “revestimento poético da realidade” (*Infância*), tornava ao “homem encurralado, animalizado”, agora como testemunho (*Memórias do cárcere*).

⁹⁷ CANDIDO, A. “Os bichos do subterrâneo”, *Tese e antítese*, 1964, pp. 108-109

⁹⁸ *Ibid.*, p. 114

Dessa forma, enquanto, por um lado, Candido decidia-se, novamente, por não desenvolver o que em *Ficção e confissão* designou como “aparelho de opressão do pobre”, por outro lado, aproveitava-se de questões com as quais se deparou ao ler Joseph Conrad e Guimarães Rosa, tendo isso contribuído, juntamente com as teorizações de *Literatura e sociedade*, para a correspondente maior capacidade de abordagem, contrapartida por parte do crítico, do “tecnicamente mais complexo” sobre o qual se detinha nos parágrafos citados sobre *Angústia*.⁹⁹

No prefácio de *Tese e antítese*, Candido salientava que os ensaios foram compostos independentemente, mas “têm certa afinidade entre si, pois abordam problemas de divisão e alteração”. Adiante, agrupava *Os bichos do subterrâneo*, *Catástrofe e sobrevivência* e *O homem dos avessos* como os três escritos que “entram mais diretamente no problema”.¹⁰⁰ Contrapondo Conrad a Graciliano Ramos, Candido sintetizava os ensaios nos seguintes termos:

Nele se estuda o estilhaçamento do ser, familiar à literatura posterior ao Romantismo. Tomando algumas obras do autor, sobretudo *Lord Jim* e “The Secret Sharer”, procura-se mostrar até que ponto ficou *normal* a visão do homem dividido, e como ela pode dar lugar a técnicas especiais de narração e caracterização literária, de tal forma que o tema e o seu tratamento se condicionam reciprocamente numa unidade expressional indissolúvel. Passando à literatura brasileira, o problema é investigado no conjunto da obra de Graciliano Ramos, onde aparece sob aspecto muito mais agudo (“Os bichos do subterrâneo”). Com efeito, Conrad possui uma visão ética firme no seu universo literário, e para ele a divisão do ser, justamente porque é componente própria ao homem moderno, pode dar lugar a uma formulação da conduta que permite enfrentá-la e compensá-la. Em Graciliano reina antes um desolado niilismo, que domina a sua obra de ficção e será modificado apenas em parte na sua autobiografia.¹⁰¹

O problema comum, portanto, era o tema do “homem dividido”, indissociável das “técnicas especiais de narração” para tratá-lo. Candido não chegava a explicitar que Conrad o levou a reconsiderar *Angústia* e reavaliar o romance no conjunto da obra de Graciliano Ramos, sobretudo no subconjunto dos três primeiros romances, mas o que já ficou dito, a comparação em comum com Dostoiévski, a menção a Proust e à “desordem” da narrativa de *Lord Jim* possibilitam tal inferência:

ante essa emergência que não era ideal para que se tinha preparado longa e confiadamente, um Jim inesperado, que o surpreenderá durante o resto da vida, reponta e age como os patifes que

⁹⁹ CANDIDO, A. *Ficção e confissão*, 1956; Idem, “Os bichos do subterrâneo”, *Tese e antítese*, 1964

¹⁰⁰ Idem, “Prefácio”, *Tese e antítese*, 1964, sem paginação

¹⁰¹ Ibid.

escapavam do dever, abandonando ao seu destino o navio, os comandados, os oitocentos peregrinos maometanos.

Por quê? — indaga Jim e nós com ele. Esta pergunta sem resposta toma quase a metade do romance e se processa segundo uma combinação muito complexa de pontos de vista, ou focos narrativos, envolvendo cenas, diálogos, descrições, subordinadas a uma extraordinária técnica de câmera lenta e desfechos bruscos, que precede de quatorze anos as análises de Proust e que talvez se tenha desenvolvido, ao menos em parte, sob a influência dos longos debates explicativos de Dostoievski.

[...]

Se encararmos a ordem da narrativa, veremos como essa técnica se apoia num jogo temporal bastante complexo, do qual se poderá ter uma ideia clara pela representação alfabética de J. W. Beach. Imaginando a sequência normal de um relato como uma série de etapas que se ordenam segundo as letras do alfabeto, de A a Z, a sequência de *Lord Jim* é a seguinte (cada vírgula marca um capítulo):

KLMP, WA, E, B, E, E, H, GD, HJ, FE, E, E, F, F, F, FK, I, I, R, I, KL, MN, N, Q, QPO, OP, P, QP, P, P, P, Q, P, Q, Q, Q, R, ZV, YX, S, S, S, TY, U, U, U, WXY.¹⁰²

Em nota, o crítico observava que Conrad “negava tenazmente” a influência de Dostoievski, assim como Graciliano Ramos se esquivava de comparação com o escritor russo. O escritor brasileiro muito provavelmente também negaria uma comparação com Conrad. O fato é que Candido, retornando a um dos escritores tratados por F. R. Leavis em *The great tradition*, obra citada em *Formação da literatura brasileira*, aproveitava-se da existência de questões em comum. E o certo é que, com pista ou sem pista, com aceitação ou negação do escritor, toda obra é passível de comparações com a história literária que a antecede. E, no caso do fazer crítico, as idas e vindas entre as obras ampliavam a compreensão. Tal qual as idas e vindas entre os escritos do crítico possibilitam captar o andamento da sua compreensão e o seu aprimoramento — já o evidenciam o percurso entre *Ficção e confissão* e *Os bichos do subterrâneo*. E elucidam tais evidências o entrelaçamento entre ensaios oriundo da pena do próprio crítico.

E é nessa direção que também Guimarães Rosa contribuiu para reler *Angústia*, uma vez que a primeira versão do ensaio *O homem dos avessos* era de 1957 e tinha como uma das discussões “o arquétipo de todas as divisões do ser” (demônio), “mostrando o dilaceramento de um homem tomado entre o bem e o mal”.¹⁰³ Embora Candido se restringisse a essa indicação, é possível fazer outra, pela via do deslizamento real-irreal (“realidade fantasmal”), que desde *Ficção e confissão* o crítico percebia ao constatar que em *Angústia* a “narrativa

¹⁰² CANDIDO, A. “Catástrofe e sobrevivência”, *Tese e antítese*, 1964, pp. 81-83.

¹⁰³ Idem, “Prefácio”, *Tese e antítese*, 1964, sem paginação

rompe amarras com o mundo”. Nesse sentido, é oportuno passar ao ensaio sobre *Grande sertão: veredas* com a citação de denso *novo parágrafo* que o crítico elaborou para a publicação em livro:

Estas considerações sobre o poder recíproco da terra e do homem nos levam à idéia de que há em *Grande sertão: veredas* uma espécie de grande princípio geral de reversibilidade, dando-lhe um caráter fluido e uma misteriosa eficácia. A ela se prendem as diversas ambiguidades que revistamos, e as que revistaremos daqui por diante. Ambiguidade da geografia, que desliza para o espaço lendário; ambiguidade dos tipos sociais, que participam da cavalaria e do banditismo; ambiguidade afetiva, que faz o narrador oscilar, não apenas entre o amor sagrado de Otacília e o amor profano da encantadora “militriz” Nhorinhá, mas entre a face permitida e a face interdita do amor, simbolizada na suprema ambiguidade da mulher-homem que é Diadorim; ambiguidade metafísica, que balança Riobaldo entre Deus e o Diabo, entre a realidade e a dúvida do pacto, dando-lhe o caráter de iniciado no mal para chegar ao bem. Estes diversos planos da ambiguidade compõem um deslizamento entre os pólos, uma fusão de contrários, uma dialética extremamente viva – que nos suspende entre o ser e o não ser para sugerir formas mais ricas de integração do ser. E todos se exprimem na ambiguidade inicial e final do estilo, a grande matriz, que é popular e erudito, arcaico e moderno, claro e obscuro, artificial e espontâneo.¹⁰⁴

Em poucas linhas, Candido colocava o ensaio em outro nível de compreensão quanto ao alcance generalizante da narrativa. Isso estava diretamente ligado a reflexões anteriores, mas sobretudo a reflexões concomitantes, isto é, no período 1958-1965. Assim, para bem dimensionar a condensação do que vinha expresso nesse *novo parágrafo*, é preciso abordá-lo numa comparação tríplice: em relação aos escritos anteriores sobre Guimarães Rosa, aos escritos sobre Graciliano Ramos e aos ensaios que esclarecem o núcleo do método crítico de Antonio Candido (três de *Literatura e sociedade*¹⁰⁵ e os da primeira e segunda parte de *O discurso e a cidade*).¹⁰⁶

A primeira comparação confirma sobretudo a perspicácia do crítico quando tratou de *Sagarana* ainda sob as limitações e a pressa do rodapé, já identificando o deslizamento real-irreal: “transcende a região”, “detalhes e locuções e vocabulário e geografia cosidos de maneira por vezes quase irreal”.¹⁰⁷ E ainda propunha que o conto de Matraga “será daqui por

¹⁰⁴ CANDIDO, A. “O homem dos avessos”, *Tese e antítese*, 1964, pp. 134-135

¹⁰⁵ Os três que “considero mais empenhados teoricamente: ‘Crítica e sociologia’, ‘Estímulos da criação literária’, ‘Estrutura literária e função histórica’.” Idem, “Prefácio à 3ª edição”, *Literatura e sociedade*, 2008, p. 9

¹⁰⁶ Os ensaios da primeira parte tratavam de obras do século XIX, tributárias de “concepção realista”: “Dialética da malandragem” (Almeida), “Degradação do espaço” (Zola), “O mundo-provérbio” (Verga) e “De cortiço a cortiço” (Azevedo); na segunda parte, o ensaio “Quatro esperas” abordava obras do século XX, de Cavafis, Kafka, Buzzati e Gracq, com “comportamentos envoltos num certo halo irreal, em paragens indefinidas”. Idem, “Prefácio”, *O discurso e a cidade*, 2004, p. 10

¹⁰⁷ Idem, “Sagarana”, *Diário de S. Paulo*, quinta-feira, 11 de julho de 1946, p. 4

diante contado entre os dez ou doze mais perfeitos da língua”¹⁰⁸ — asserção que foi questionada por um leitor, e o crítico viria a debater e manter.¹⁰⁹

Depois, já na resenha sobre *Grande sertão: veredas*, à qual Candido aludia no início do ensaio para lembrar comparativamente a posição de Bartók na fusão musical de popular e erudito, o crítico não articulava intimamente tema e tratamento, como veio a fazer na identificação de um “grande princípio geral de reversibilidade”, mas, por outro lado, fazia breves apontamentos sobre a “forma do monólogo ininterrupto”, “de dentro para fora” — “técnica narrativa admirável, marcada pelo vaivém, o parêntese, a antecipação, a digressão, a retomada”.¹¹⁰

Esse aspecto, mais técnico, não veio a ser desenvolvido no ensaio, assim como o estilo, tema de “admirável estudo” de Cavalcanti Proença, pois o crítico decidiu-se por não dissociar, mesmo que analiticamente, tema e tratamento e abordar os deslizamentos real-irreal no que tangia à terra, ao homem e à luta, numa tripartição que remetia a *Os sertões* mas que Candido sabia insustentável para o romance de Guimarães Rosa. Disso, passava-se ao pacto como rito (“toca o lençol do mito e do rito”) e como problema da conduta (“o intuito fundamental”).¹¹¹ Assim, sempre na trilha do “princípio geral de reversibilidade”, tratava-se também aí de real-irreal, de “duas humanidades que se comunicam livremente, pois os jagunços são e não são reais”, estão entre a jagunçagem real e Cavalaria irreal — sendo que esse segundo aspecto, o da conduta, incluía a subjetividade de Riobaldo (“o diabo vive dentro do homem”, é “o homem dos avessos”, era a citação do romance a que Candido recorria). Esse era o movimento geral do ensaio sobre *Grande sertão: veredas*, e o problema da conduta enseja o retorno a *Os bichos do subterrâneo*.

A comparação com Graciliano Ramos requer distinções quanto ao tema do “homem dividido” e o seu tratamento nos quatro romances do escritor alagoano. O que ficou dito até esse ponto permite a retomada parcial dos termos de Candido sobre o antagonismo entre as obras dos dois escritores: “De fato, é extraordinário termos praticamente ao mesmo tempo uma narrativa seca, contida, parcimoniosa, aderente ao real e outra transbordante, pródiga, rompendo as amarras da mimese.”¹¹² A retomada é parcial porque os termos da segunda

¹⁰⁸ CANDIDO, A. “Sagarana”, *Diário de S. Paulo*, quinta-feira, 11 de julho de 1946, p. 4

¹⁰⁹ cf. idem, “Conversa fiada”, *Diário de S. Paulo*, 22 de agosto de 1946, p. 4

¹¹⁰ Idem, “Grande sertão veredas”, *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, sábado, 6 de outubro de 1956, p. 2

¹¹¹ Idem, “O homem dos avessos”, *Tese e antítese*, 1964, p. 131, 135

¹¹² Idem, “Antonio Candido, o crítico dos contrários (Entrevista)”, *Correio Brasiliense*, Suplemento Pensar, 3 de março de 2007, p. 6

caracterização, destinados a Guimarães Rosa, embora em sentidos diversos, é comum aos romances de Luís da Silva e de Riobaldo. E isso de acordo com os ensaios do próprio Candido. No caso do primeiro protagonista, a narrativa transborda devido à “intensidade dramática e alucinatória”; no do segundo, o transbordamento se deve à reversibilidade entre o empírico e o fantástico. Em ambos, a narrativa não é parcimoniosa, mas o é nos outros três romances de Graciliano Ramos, o que justifica o antagonismo proposto por Candido em entrevista relativamente recente. Antagonismo que, fora do conjunto constituído pelas obras sobre as quais o crítico escreveu, também não valeria em todos os seus termos para as histórias condensadas de *Tutameia*.

Por outro lado, em nenhum dos quatro romances do alagoano há o *encantamento* (fantástico, mítico, lendário), o que não deixa de significar a circunscrição ao real, em certo sentido. Assim, as condutas de João Valério, Paulo Honório, Luís da Silva e mesmo Fabiano encerram-se completamente nos horizontes de um *mundo desencantado*, fora de qualquer “sobrelégio”. Nesse sentido, um estudo comparado entre Paulo Honório e Augusto Matraga, dois fazendeiros brutos e decaídos, possivelmente confirmaria a hipótese do antagonismo. Trata-se de dois personagens fracassados, mas o primeiro se mantém amarguradamente no plano do humano, remoendo as lembranças através da narrativa; o segundo sai à procura da elevação ao sobre-humano. Outro estudo comparado, entre Riobaldo e Fabiano ou, de maneira mais abrangente, entre as duas obras de que são protagonistas, também possivelmente confirmaria a oposição entre os dois escritores — tal comparação era sugerida pela própria remissão em comum a *Os sertões* de que se valeu Candido em seus escritos. Nessa direção, até esse momento, o crítico também não se deteve na desencantada pesquisa de almas dos membros da família sertaneja, cuja leitura crítica dos eus recônditos possivelmente revelaria que a primazia, no caso deles, cabia a *bichos exteriores*, o “aparelho de opressão do pobre”, identificados desde os rodapés e *Ficção e confissão*. Muito provavelmente isso se deu porque fugia à linha interpretativa válida para os três primeiros romances, elaborada com subsídios de leituras de Rosa e, sobretudo, Conrad. De qualquer forma, as linhas gerais estabelecidas no prefácio de *Tese e antítese* demonstravam que tais oposições não escapavam à acuidade do crítico, que contrastava o “desolado niilismo” que dominava a obra de Graciliano Ramos com “o primeiro grande romance metafísico da literatura brasileira”, no qual tudo “é também símbolo”.¹¹³

¹¹³ CANDIDO, A. “Prefácio”, *Tese e antítese*, 1964, sem paginação

Os ensaios sobre Guimarães Rosa e Graciliano Ramos colocavam, portanto, dois escritores brasileiros em pé de igualdade com Conrad, um grande escritor de língua inglesa, e com outros dos quais o crítico se valia como parâmetro de leitura, como Kafka, que foi mencionado nos dois escritos. Em relação a *Formação da literatura brasileira*, esse procedimento significava que, de fato, a nossa literatura não era mais “galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas...”¹¹⁴ Como salienta Roberto Schwarz, apesar do descompasso entre a atividade intelectual e a sociedade brasileira, Machado de Assis já se equiparava a Flaubert: “A falta de correspondência entre esse tipo de matriz cultural e nossas possibilidades práticas reais naturalmente é um problema.”¹¹⁵ Transitando entre literatura *em formação* e literatura *já formada*, entre o século XX e os anteriores, o problema apontado por Schwarz era um daqueles com os quais Candido se deparava ao consolidar a passagem para a atuação universitária na área da literatura.

Em *Literatura e sociedade*, no ensaio *Crítica e sociologia*, Candido procurava elaborar teoricamente sua posição para superar a dicotomia intrínseco/extrínseco, que constava, por exemplo, no livro que se tornava referência obrigatória desde a segunda metade dos anos 1950, *Teoria da literatura*, de Wellek e Warren. Sociólogo de formação e partidário do socialismo, Candido demandava formulação satisfatória na qual a “dimensão social” fosse assimilada como “fator de arte”, daí: “o *externo* se torna *interno* e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica”. Assim, a “crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzírem a uma interpretação coerente.”¹¹⁶ As interpenetrações constantes na obra épica *Caramuru*, assim como as diferenças entre literatura para civilizados e primitivos,¹¹⁷ eram tratadas em dois ensaios que também visavam a uma formulação teórica satisfatória, tendo o crítico proposto que Durão escreveu obra em que havia ambiguidade “propriamente estrutural” (colonização, natureza e índio eram os “ativos *princípios estruturais*”; a ideologia, religião, era o “*princípio organizador* do poema”).¹¹⁸ Diogo-Caramuru caracterizava-se por “dualidade de caráter simultaneamente histórico e lendário” e o casal, formado por ele com Paraguaçu-Catarina, era “ao mesmo tempo real e alegórico”¹¹⁹ — convém salientar que em *Formação da literatura brasileira*, livro que havia sido publicado

¹¹⁴ CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*, 1959, v. 1, p. 8

¹¹⁵ SCHWARZ, R. “Notas do debatedor”, *Dentro do texto, dentro da vida*, 1992, p. 267

¹¹⁶ CANDIDO, A. “Crítica e sociologia”, *Literatura e sociedade*, 2008, p. 17

¹¹⁷ Idem, “Estímulos da criação literária”, *Literatura e sociedade*, 2008

¹¹⁸ Idem, “Estrutura literária e função histórica”, *Literatura e sociedade*, 2008, p. 186

¹¹⁹ Ibid., pp. 188-190

poucos anos antes, em 1959, Candido não fazia nenhuma menção a ambiguidade estrutural. No ensaio sobre a obra nova e difícil que era *Grande sertão: veredas*, o crítico demonstrava repetidamente preocupação com todos esses pontos discutidos nos três ensaios de *Literatura e sociedade* — e desde o rodapé sobre *Sagarana*, detectava no escritor “uma altura encontrada geralmente apenas nas grandes literaturas estrangeiras, criando uma vivência poderosamente nossa e ao mesmo tempo universal”.¹²⁰

Até esse momento (1958-1965), entretanto, Candido ainda não havia atingido a sua formulação mais precisa quanto à articulação autor-obra-sociedade para o caso especificamente brasileiro, o que passava pelo problema indicado por Schwarz, embora fosse fazer a articulação para o tempo da literatura ainda *em formação*. E a articulação era complexa porque envolvia, ao mesmo tempo, uma interpretação abrasileirada para as dinâmicas social, econômica, política, cultural, moral e familiar¹²¹ (em processo de modernização num contexto de mundo moderno) entranhadas nas dinâmicas da narrativa e do estilo. É nessa direção que podemos ler o *novo parágrafo* inserido no ensaio sobre *Grande sertão: veredas* como análogo à pesquisa em andamento — analogia que também podemos ler no ensaio sobre os jagunços mineiros. O “princípio geral” que o crítico identificou no romance, de “reversibilidade” e “ambiguidade”, de “deslizamento entre os polos”, de “fusão dos contrários” em “dialética extremamente viva”, remete aos termos de *Dialética da malandragem*, mas, ao mesmo tempo, o lugar do brasileiro, em tudo isso, não estava definitivamente delimitado. Foi no ensaio sobre *Memórias de um sargento de milícias* que o crítico o fez ao distinguir dois estratos:

De um lado, o cunho popular introduz elementos arquetípicos, que trazem a presença do que há de mais universal nas culturas, puxando para a lenda e o irreal, sem discernimento da situação histórica particular. De outro lado, a percepção do ritmo social puxa para a representação de uma sociedade concreta, historicamente delimitada, que ancora o livro e intensifica o seu realismo infuso.¹²²

Assim, o primeiro estrato deve ser tomado simplesmente como “universalizador”, e o segundo, como “estrato universalizador de cunho mais restrito, onde se encontram representações da vida capazes de estimular a imaginação de um universo menor dentro deste

¹²⁰ CANDIDO, A. “Sagarana”, *Diário de S. Paulo*, quinta-feira, 11 de julho de 1946, p. 4

¹²¹ Ramassote chamou a atenção para a família ao tratar do ensaio em associação com “The Brazilian Family”, estudo sociológico publicado por Candido em 1951. Cf. RAMASSOTE, R. M. *A formação dos desconfiados: Antonio Candido e a crítica literária acadêmica (1961-1978)*, 2006, p. 136 ss.

¹²² CANDIDO, A. “Dialética da malandragem”, *O discurso e a cidade*, 2004, p. 39

ciclo: o brasileiro.”¹²³ Eis, portanto, a delimitação inexistente nos ensaios de *Tese e antítese*, a qual definia, ao mesmo tempo, a abordagem unicamente universalizadora como a-histórica e parcial. E Candido foi além, deu mais um passo ao especificar que tal segundo estrato era “constituído pela dialética da ordem e da desordem”.¹²⁴ Retornaremos, com foco na teoria, a *Dialética da malandragem* no terceiro tópico desse capítulo. Por ora, cabe assinalar que depois de 1970 o crítico decidiu-se por voltar a se dedicar empenhadamente a um grupo de romances naturalistas (Zola, Verga, Azevedo) e, posteriormente, à literatura do século XX no magistral ensaio *Quatro esperas* — ensaio sobre obras que “desejam transfigurar a realidade”.¹²⁵ Termos que remetem, pelo menos parcialmente, tanto a *Os bichos do subterrâneo* quanto a *O homem dos avessos*, cujas obras e realidades, por sua vez, como vimos, eram equiparadas às tratadas em *Catástrofe e sobrevivência*.

Nos ensaios sobre Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, entretanto, havia mescla de real-irreal, assim como brasileiro e não-brasileiro não estavam precisamente delimitados. Dessa forma, o que Candido separava em *Dialética da malandragem* e nos outros ensaios das duas primeiras partes de *O discurso e a cidade* estava fundido nas obras de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. No universo de seis escritores estrangeiros tratados nessas duas partes (Zola, Verga, Cavafis, Kafka, Buzzati, Gracq), um deles, repetimos, havia servido como um dos parâmetros para a leitura dos dois escritores brasileiros: Kafka.

Em vez de uma possível nova leitura comparada, por exemplo, com o escritor de língua alemã, Candido preferiu, a partir de 1970, momento em que o regime militar subjugava o país, compará-los a escritores de outros países ou áreas subdesenvolvidos.¹²⁶ Nisso, prevalecia o traço comum de subdesenvolvimento, não chegando a distinguir um universo especificamente brasileiro quanto às obras de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. Mas o crítico retornava oportunamente duas vezes a *Vidas secas*, romance que havia ficado um tanto relegado no conjunto da obra do escritor alagoano, como exemplo de “alta expressão” da literatura dos

¹²³ CANDIDO, A. “Dialética da malandragem”, *O discurso e a cidade*, 2004, p. 31

¹²⁴ Ibid., p. 31

¹²⁵ Idem, “Prefácio”, *O discurso e a cidade*, 2004, p. 10

¹²⁶ Idem, “Literatura e subdesenvolvimento”, *A educação pela noite*, 2006, pp. 169-196. O ensaio levava uma visão do Brasil para outras partes do mundo ao longo dos anos 1970. Segundo indicações do próprio Candido, houve quatro publicações: “apareceu em tradução francesa de Claude Fell na revista *Cahiers d'Histoire Mondiale*, Unesco, XII, 4, 1970, e a seguir em espanhol na obra coletiva a que se destinava: *América Latina en su Literatura* (Coordinación y Introducción de César Fernández Moreno) México, Unesco/Siglo Veinteuno, 1972, editada em português pela Editora Perspectiva (São Paulo, 1979), à qual agradeço a permissão de incluí-lo neste volume. Em nossa língua, já saíra na revista *Argumento*, I, 1, out. 1973.” Ibid., p. 262. A revista *Argumento*, como informa a “Nota biográfica” em *Antonio Candido: pensamento e militância*, “seria fechada a partir de seu quarto número pela ditadura militar”. AGUIAR, F. (org.). *Antonio Candido: pensamento e militância*, 1999, p. 301.

anos 1930, na fase de “pré-consciência do subdesenvolvimento”: “leva ao máximo a sua costumeira contenção verbal, elaborando uma expressão reduzida à elipse, ao monossílabo, aos sintagmas mínimos, para exprimir o sufocamento humano do vaqueiro confinado aos níveis mínimos de sobrevivência.”¹²⁷ Guimarães Rosa, por sua vez, era comparado a Arguedas, García Marquez, Rulfo e Roa Bastos, em obras de outra fase (*super-regionalista*) a que correspondia a “consciência dilacerada do subdesenvolvimento”.¹²⁸

Assim, no mesmo ano em que publicava um dos ensaios com formulação mais precisa de seu método crítico, Candido retornava circunstancialmente às obras de Guimarães Rosa e Graciliano Ramos. Às obras deste, retornaria ainda duas vezes, em escritos que reconhecia como também “francamente circunstanciais”.¹²⁹ Apesar disso, a argúcia do crítico era a de costume, e havia passagens que são importantes para a compreensão do percurso crítico quanto aos dois escritores e, de maneira ampla, quanto ao percurso de Candido.

Num primeiro escrito, *No aparecimento de Caetés*, retomavam-se três leituras realizadas nos anos 1930 para mostrar os acertos de membros do “grupo de Maceió”¹³⁰ no que se referia ao primeiro romance daquele que integrava o grupo. Nisso, o ponto mais relevante era a interpretação que Candido dava à ilustração de capa de Santa Rosa:

podemos considerar este desejo como “leitura”, na medida em que sugere, não apenas o enredo, mas as ambiguidades do texto, vinculadas à ironia criadora de Graciliano Ramos, ironia que está na estrutura e é um dos maiores encantos do livro. Com efeito, o narrador lamenta a própria incapacidade de escrever o romance sobre os índios e parece construir um vazio, que é a ausência do discurso planejado; mas simultaneamente, como sem querer, vai escrevendo algo mais importante: a história da sua experiência amorosa no quadro da pequena cidade. O seu fracasso é, portanto, o seu triunfo; o vácuo aparente é uma plenitude — e nesta ambiguidade está a ironia que a capa sugere: enquanto os caetés se esvaem no nível do irreal, Luísa penetra surdamente no espaço do narrador, dando ao sonho uma carne cheia de realidade.

Com isto, vemos que dentro do “grupo de Maceió” surgiu um artista que, por meio do desenho, exprimiu um modo de ler *Caetés*, denotando o enredo e sugerindo a estrutura de ambiguidades.¹³¹

¹²⁷ CANDIDO, A. “Literatura e subdesenvolvimento”, *A educação pela noite*, 2006, p. 192, 194

¹²⁸ Ibid., p. 192, 195. Isso, cabe assinalar, devia-se a aproximações com Ángel Rama. Cf. RAMA, Á. “Os processos de transculturação na narrativa latino-americana”, *Ángel Rama: Literatura e cultura na América Latina*, 2001, pp. 239-280

¹²⁹ Idem, “Prefácio”, *Ficção e confissão*, 2006, p. 15

¹³⁰ “Eram (não contando Jorge de Lima, que acabava de mudar-se para o Rio) Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queirós, Aurélio Buarque de Holanda, Valdemar Cavalcanti, Alberto Passos Guimarães, Raul Lima e diversos outros, sem esquecer o artista Tomás Santa Rosa, que foi também poeta.” CANDIDO, A. “No aparecimento de Caetés”, *Ficção e confissão*, 2006, p. 129

¹³¹ Ibid., p. 132

Voltava-se, portanto, de modo passageiro, a dois pontos-chave, reafirmando a força de uma via interpretativa não trilhada após *Tese e antítese*: real-irreal, ambiguidade estrutural (vale ressaltar que o crítico, mesmo a essa altura, 1983, preferiu “estrutura de ambiguidades” a “dialética da ordem e da desordem”).

Depois, num escrito de 1988, *Cinquenta anos de Vidas secas*, também retomando leituras dos anos 1930 (duas, a principal era de Lúcia Miguel Pereira), Candido veio a ponderar que se os quatro romances de Graciliano Ramos eram “experiência nova, *Vidas secas* talvez seja o mais diferente”: o “único na terceira pessoa”, o único sem “protagonista absorvente”, o “único cuja composição não é contínua”.¹³² E, num parágrafo denso, o crítico acertava contas com as suas leituras do romance, identificando, também, mais um ponto de antagonismo com, entre outros, Guimarães Rosa:

Para chegar lá [alargar o território literário e rever a humanidade dos personagens], Graciliano Ramos usou um discurso especial, que não é monólogo interior e não é também intromissão narrativa por meio de um discurso indireto simples. Ele trabalhou como uma espécie de procurador do personagem, que está legalmente presente, mas ao mesmo tempo ausente. O narrador não quer identificar-se ao personagem, e por isso há na sua voz uma certa objetividade de relator. Mas quer fazer as vezes do personagem, de modo que, sem perder a própria identidade, sugere a dele. Resulta uma realidade honesta, sem subterfúgios nem ilusionismo, mas que funciona como realidade possível. Inclusive porque Graciliano Ramos, aqui e no resto de sua obra, é o autor menos *kitsch*, menos sentimental da ficção brasileira contemporânea, que mesmo em praticantes de alto nível atola com frequência nesses brejos, desde os condenados de Oswald de Andrade até os proletários de Jorge Amado, com estações de passagem em textos tão eminentes quanto os de Guimarães Rosa.¹³³

Assim sendo, *Vidas secas* constituía dificuldade para o crítico que procurava o melhor ajuizamento sobre o conjunto das obras, vindo finalmente a reconhecer que, nesse romance, o escritor demonstrou “poderosa visão social”, soube “criar em todos os níveis, desde o pormenor do discurso até o desenho geral da composição, os modos literários de mostrar a visão dramática de um mundo opressivo”.¹³⁴ Tanto a questão do “íntimo de primitivo”, indicado ainda nos rodapés de 1945, quanto a do “aparelho de opressão do pobre”, identificado ainda em 1955-1956 quando da elaboração de *Ficção e confissão*, ganhavam, enfim, contornos sucintos mas precisos. O mesmo não ocorria com o antagonismo de “menos

¹³² CANDIDO, A. “Cinquenta anos de *Vidas secas*”, *Ficção e confissão*, 2006, pp. 144-145

¹³³ Ibid., p. 150

¹³⁴ Ibid., p. 151

kitsch, menos sentimental” estabelecido entre o ficcionista-confidente e, entre outros, Guimarães Rosa.

Mas, se não desenvolveu sobre esse ponto de antagonismo, bem antes, em 1966, o “sentimental” surgia positivamente aqui e ali na abordagem sobre o jaguncismo mineiro (“nutrindo com as operações do ódio um amor desesperado e imenso”).¹³⁵ Ao tratar do assunto em suas aulas, Candido valia-se de termos que também remetiam a *Dialética da malandragem* ao se referir, inclusive com relato de sua infância, ao jaguncismo nos sertões mineiros: “a desordem e a brutalidade do sertão”; “o jaguncismo pode ser uma forma de estabelecer e fazer observar as normas”; “homem de ordem” *versus* jagunço; “fortalezas do lucro e da ordem” etc.¹³⁶ Entretanto, se retomarmos os dois estratos do ensaio sobre *Memórias de um sargento de milícias*, veremos que o crítico dava o primeiro como contrapartida, universalizador em sentido amplo, arquetípico: “depois de embalados na leitura, só por um esforço de reflexão podemos pensar em termos históricos ou sociológicos”, “todos nós *somos* Riobaldo, que transcende o cunho particular do documento para encarnar os problemas comuns da nossa humanidade”, daí “a universalidade que assume; daí, abalando por indução a personalidade do leitor, tocar profundamente todos nós”. O que Candido discutia era uma “ontologia peculiar do jagunço”.¹³⁷ Mais uma vez, como acontecia desde o rodapé sobre *Sagarana*, destacava-se “uma vivência poderosamente nossa e ao mesmo tempo universal”.¹³⁸ Uma das razões disso eram os procedimentos formais, sobre os quais o crítico tecia novas considerações.

Depois de ter mencionado, dois anos antes, em publicação de 1963, o exemplo do “monólogo dum homem rústico” em *A personagem do romance*, retomando termos da resenha de 1956, dois densos parágrafos estariam entre as últimas palavras mais detidas dedicadas à narrativa de Riobaldo. Convém citá-los na íntegra para evidenciar o desenvolvimento que faziam ao “de dentro para fora” apontado na resenha de 1956. Desenvolvimento que não chegou a constar em *O homem dos avessos*, e que englobava as questões centrais de conduta, tempo, memória e elaboração da experiência:

¹³⁵ CANDIDO, A. “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”, *Vários escritos*, 2004, p. 118

¹³⁶ *Ibid.*, pp. 111-113

¹³⁷ *Ibid.*, p. 115, 117, 120. O confronto entre os termos de “O homem dos avessos” e “Dialética da malandragem” possibilita a aproximação entre jaguncismo e malandragem. Tal aproximação, com ênfase no âmbito brasileiro, é explorada por José Miguel Wisnik. cf. WISNIK, J. M. “O famigerado”, *Scripta*, 2002, pp. 177-198. Entretanto, por outro lado, também é possível colocar a ênfase na universalidade, e como fundamentaremos no tópico final, ela parece aqui equilibrar os dois estratos (brasileiro e universalizador), pois, nesse caso, diferentemente de *O cortiço*, não haveria uma diminuição do “alcance geral do romance” pelo fato de ser brasileiro. CANDIDO, A. “De cortiço a cortiço”, *O discurso e a cidade*, 2004, p. 129

¹³⁸ *Idem*, “Sagarana”, *Diário de S. Paulo*, quinta-feira, 11 de julho de 1946, p. 4

tomou um tipo humano tradicional em nossa ficção e, desbastando os seus elementos contingentes, transportou-o além do documento, até a esfera onde os tipos literários passam a representar os problemas comuns da nossa humanidade, desprendendo-se do molde histórico e social de que partiram.

Em *Grande sertão: veredas*, esta operação de alta estética foi possível devido a certos procedimentos ligados ao foco narrativo, que por sua vez comanda uma expressividade máxima da linguagem utilizada. Trata-se, com efeito, de ver o mundo através dum ângulo de jagunço, resultando um mundo visto como mundo-de-jagunço. Mundo onde, sendo a violência norma de conduta, as coisas são encaradas nos seus extremos e as contradições se mostram com maior força. No espaço fechado do sertão a vida ganha aspectos projetados pela maneira de ser de Riobaldo, que descobre ou redescobre o mundo em função da sua angústia e do seu dilaceramento. A narrativa na primeira pessoa favorece a solidariedade entre ambos, ao estabelecer uma paridade entre o dilaceramento do narrador e o dilaceramento do mundo, que se condicionam e se reforçam mutuamente. O narrador atinge a narrativa por uma constante redução do presente, fazendo com que o passado seja aferido incessantemente à cor da sua angústia de agora, isto é, do momento rápido em que recompõe a vida, com a ciência do bem e do mal que lhe foi dada pela experiência que viveu. O passado, que é toda a massa do que narra, reduz-se deste modo, paradoxalmente, a um apêndice do presente. O mundo é visto numa totalidade impressionante, na qual ser jagunço foi a condição para compreender os vários lados da vida, vistos agora por quem foi jagunço. Primeira pessoa conduzindo a uma presentização do passado, a uma simultaneidade temporal que aprofunda o significado de cada coisa — parece a condição formal básica de *Grande sertão: veredas*.

Do ângulo do estilo, ser jagunço e ver como jagunço constitui portanto uma espécie de subterfúgio, ou de malícia do romancista. Subterfúgio para esclarecer o mundo brutal do sertão através da consciência dos próprios agentes da brutalidade; malícia que estabelece um compromisso e quase uma cumplicidade, segundo a qual o leitor espousa a visão do jagunço, porque ela oferece uma chave adequada para entrar no mundo sertão. Mas sobretudo porque através da voz do narrador é como se o próprio leitor estivesse denominando o mundo, de maneira mais cabal do que seria possível aos seus hábitos mentais. Assim como na ação o jagunço Riobaldo põe termo ao estado do jaguncismo dos gerais (isto é, ser jagunço é poder fazer frente a tais problemas), no conhecimento o ângulo de visão do jagunço (de Riobaldo que foi jagunço) é uma espécie de posição privilegiada para penetrar na compreensão profunda do bem e do mal, na trama complicada da vida. A astúcia da narrativa corresponde à astúcia do mundo, ao desencontro dos acontecimentos, que excitam e engodam a capacidade de entendê-los. “Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas — de fazer balancê, de se remexerem dos lugares”.¹³⁹

Além de pormenorizar o “de dentro para fora”, duas outras coisas chamam a atenção nessa passagem. Primeira: a proximidade, mais uma vez, que é possível estabelecer entre aspectos da narrativa de Riobaldo e da de Luís da Silva, tendo sido, inclusive, utilizada duas

¹³⁹ CANDIDO, A. “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”, *Vários escritos*, 2004, pp. 120-121

vezes a palavra “angústia” — mais forte que a expressão “o problema da conduta”, como aparecia em *O homem dos avessos*. Segunda: o fato de, também mais uma vez, o lugar do brasileiro não estar precisamente delimitado, deixando a questão em aberto e, além disso, privilegiando uma leitura que enfatizava a extrapolação dos “aspectos sociológicos muito vivos”; “sem prejuízo, e mesmo por causa” desses aspectos, a ontologia do jagunço elaborada pelo escritor “parece o traço mais característico do seu universo ficcional”.¹⁴⁰

Por outro lado, em ensaio de 1979-1981, Candido voltava brevemente ao percurso literário de Guimarães Rosa para dizer: “talvez tenha sido o primeiro que fez a síntese das obsessões constitutivas da nossa ficção, até ali dissociadas; a sede do particular como justificativa e como identificação; o desejo do geral como aspiração ao mundo dos valores inteligíveis à comunidade dos homens”, e complementava com menção ao artigo de Machado de Assis, em 1873¹⁴¹ — “tratava-se de fixar o particular, mesmo sob a sua forma extrema de pitoresco, como afirmação de uma autonomia interior que o transcende”.¹⁴²

Assim, com a ponderação de um “talvez”, o crítico propunha um lugar de culminância para o escritor que, diferentemente de Machado de Assis, não fugia à “tentação do exotismo”, portanto, “cumpriu uma etapa mais arrojada”, e tornou-se “o maior ficcionista da língua portuguesa em nosso tempo”.¹⁴³ Dizia-o oportunamente depois de mencionar as duas obras de 1956, uma das quais tinha sido motivo de cobrança por parte de Guimarães Rosa, provavelmente ainda nos anos 1950: “Ele me disse, uma vez, que eu era injusto com as novelas de *Corpo de baile*, tão boas, segundo ele, quanto *Grande sertão: veredas*.” Entre a conversa e o ano de 2006, Candido manteve sua posição: “continuo achando que este é mesmo a sua obra-prima, superior ao que escreveu antes e ao que escreveu depois”.¹⁴⁴

Mas, se o crítico não mais escreveria sobre obras dele e, também, de Graciliano Ramos ensaios como os de *Tese e antítese*, os futuros críticos que se formaram sob sua orientação retornariam a ambos. Tendo o crítico chegado ao ponto de escrever que lamentava não ter escrito alguns ensaios, como aquele de Walnice Nogueira Galvão sobre “Meu tio o Iauaretê”.¹⁴⁵ Além disso, o romance de Guimarães Rosa foi objeto de tese finalizada ainda no ano de 1970 — *As formas do falso*, pela mesma Walnice Galvão, a primeira assistente de

¹⁴⁰ CANDIDO, A. “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”, *Vários escritos*, 2004, p. 120

¹⁴¹ O “famoso e nunca assaz mencionado artigo *Instinto de nacionalidade*”. Idem, “A nova narrativa”, *Vários escritos*, 2004, p. 251

¹⁴² Ibid., p. 251

¹⁴³ Ibid., p. 251

¹⁴⁴ Idem, “O super-realismo de Guimarães Rosa (Entrevista)”, *Jornal da USP*, 15 a 21 de maio de 2006

¹⁴⁵ cf. idem, “Prefácio”, *Desconversa*, 1998, p. 9

Candido. Isso também reforça a aproximação entre os termos de *Dialética da malandragem* e os do *novo parágrafo* de *O homem dos avessos*, sugerindo que o convívio com *Grande sertão: veredas*, difícil e então relativamente recente, obra do século XX, da literatura brasileira *já formada*, tenha contribuído na elaboração do núcleo do método crítico de Candido.

Cabe agora fazer o caminho inverso, focar o método crítico para, depois, de maneira mais fundamentada, retornar a Guimarães Rosa e, também, Graciliano Ramos.

3. Questões de método: segunda parte, primeira abordagem

Ao tratar de Alvaro Lins, ainda em 1946, Antonio Candido afirmava: “A crítica de ficção é a pedra de toque para se reconhecer o verdadeiro crítico, aquele que funde sensibilidade com poder de analisar. É a mais complexa e a mais delicada...”¹⁴⁶ Assim, as duas primeiras partes de *O discurso e a cidade* podem ser tomadas como o ápice da crítica daquele que assim pensava quando ainda se encontrava na condição de jovem crítico de rodapé. No que concernia às questões de método, como já vislumbramos no tópico anterior, Candido ia mais diretamente a elas na *Introdução de Formação da literatura brasileira* e em quatro ensaios: *Crítica e sociologia*, *Estrutura literária e função histórica*, *Dialética da malandragem* e *De cortiço a cortiço*. Foi nesses escritos que o crítico formulou suas teorizações mais precisas quanto às relações literatura-sociedade, definidas como primordiais. Se o desafio de abordar tais relações já estava estabelecido desde a revista *Clima*, Candido procurava a melhor maneira de transitar entre impressão e juízo através do “trabalho paciente da elaboração”:

A crítica propriamente dita consiste nesse trabalho analítico intermediário, pois os dois outros momentos são de natureza estética e ocorrem necessariamente, embora nem sempre conscientemente, em qualquer leitura. O crítico é feito pelo esforço de compreender, para interpretar e explicar; mas aquelas etapas se integram no seu roteiro, que pressupõe, quando completo, um elemento perceptivo inicial, um elemento intelectual médio, um elemento voluntário final. Perceber, compreender, julgar.¹⁴⁷

Embora esse “trabalho analítico intermediário” já fosse bastante elaborado quando da publicação de *Formação da literatura brasileira* e de ensaios mais ou menos contemporâneos, como *Ficção e confissão* e *O sertão e o mundo*, interessa aqui acompanhar como a concepção que se fazia dele se complexificou e se aprimorou nos referidos quatro ensaios.

Nesse sentido, ainda na *Introdução*, as “orientações formalistas” eram tidas como “técnicas parciais de investigação” — além da palavra já destacada, vale frisar também “parciais”, ou seja, necessárias, mas insuficientes, “constituí-las em método explicativo é perigoso”.¹⁴⁸ Portanto, em três níveis (“fatores externos”, “fator individual”, “texto”), o “eixo do trabalho interpretativo” era assim definido:

¹⁴⁶ CANDIDO, A. “Um crítico”, *Jornal de Crítica: 5ª série*, 1947, p. 13

¹⁴⁷ Idem, *Formação da literatura brasileira*, 1959, v. 1, p. 25

¹⁴⁸ Ibid., p. 26

descobrir a *coerência* das produções literárias, seja a interna, das obras, seja a externa, de uma fase, corrente ou grupo.

Por coerência, entende-se aqui a integração orgânica dos diferentes elementos e fatores, (meio, vida, idéias, temas, imagens, etc.), formando uma diretriz, um tom, um conjunto, cuja descoberta explica a obra como *fórmula*, obtida pela elaboração do escritor. É a adesão recíproca dos elementos e fatores, dando lugar a uma unidade superior; mas não se confunde com a simplicidade, pois uma obra pode ser contraditória sem ser incoerente, se as suas condições forem superadas pela organização formal.¹⁴⁹

Candido já se valia de noções e expressões como “estrutura” e “estrutura interna”,¹⁵⁰ entretanto, “fórmula” e “coerência” ocupavam o centro da teorização. Uma obra “é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não-literários”.¹⁵¹ A coerência, por sua vez, “é em parte descoberta pelos processos analíticos, mas em parte inventada pelo crítico, ao lograr, com base na intuição e na investigação, um traçado explicativo. *Um*, não *o* traçado, pois pode haver vários, se a obra é rica.”¹⁵² A primeira das noções (fórmula) vai passar por mudanças e tornar-se “redução estrutural”. A segunda (coerência) vai persistir e servir para elucidar *Quatro esperas*, um dos últimos grandes ensaios.

Mas, retornando ao final dos anos 1950, a essa altura, no que se referia ao “trabalho analítico intermediário” especificamente quanto a narrativas ficcionais, seis referências principais de crítica moderna certamente norteavam Antonio Candido: Wellek e Warren (*Teoria da literatura*),¹⁵³ F. R. Leavis (*The great tradition*),¹⁵⁴ Forster (*Aspectos do romance*),¹⁵⁵ Muir (*A estrutura do romance*),¹⁵⁶ Auerbach (*Mimesis*)¹⁵⁷ e Lukács (ensaios diversos).¹⁵⁸

¹⁴⁹ CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*, 1959, v. 1, p. 30

¹⁵⁰ Ibid., p. 26, 30

¹⁵¹ Ibid., p. 27

¹⁵² Ibid., p. 31

¹⁵³ A edição em inglês (1949) era indicada em bibliografia. Cf. idem, *O estudo analítico do poema*, 2006, p. 160

¹⁵⁴ Citado em *Formação da literatura brasileira*, 1959, v. 2, p. 109, capítulo “O aparecimento da ficção”. Candido não indicava a obra na primeira edição, mas o fez depois. Cf. idem, *Formação da literatura brasileira*, 2007, p. 758

¹⁵⁵ Também citado em *Formação*, 1959, v. 2, p. 217, capítulo sobre *Memórias de um sargento de milícias*. Sem indicação na bibliografia da primeira edição, o crítico a fez posteriormente da seguinte forma: “Para a referência E. M. Forster, ver *Aspects of the novel*, Edward Arnold, Londres, 1949. Cap. IV: People (continued).” Ibid., 2007, p. 766

¹⁵⁶ Na primeira edição de *Formação*, não havia menção, citação ou indicação do livro de Muir, mas Candido veio a indicá-lo em edição posterior. Na biblioteca do crítico, consta a 4ª edição, com indicação manuscrita de “29 de maio de 1948”. Cf. MUIR, E. *The structure of the novel*, 1946, página de rosto. Exemplar de Antonio Candido, Biblioteca Florestan Fernandes, FFLCH/USP, São Paulo.

¹⁵⁷ Waizbort, interessado sobretudo na assimilação de Auerbach por Candido, observa: “Segundo me disse Ligia Chiappini (em conversa, 02 jan. 2002), Antonio Candido dizia a seus alunos que foi estudar alemão nos anos

Nos anos de 1960 e 1961, o crítico lia meticulosamente, fazendo muitas anotações nas páginas, mais uma importante referência, a sétima: *The craft of fiction*, de Percy Lubbock. E chegou a anotar em seu exemplar: “Terminado pela 4ª vez na Faz. Sta. Isabel em 25 de janeiro de 1961 (as 3 primeiras leituras foram feitas num exemplar de Jorge de Sena, em Assis, entre maio e junho de 1960)”¹⁵⁹ — é oportuno salientar que o título do livro foi traduzido como *A técnica da ficção*, mas, como aparece em passagens da própria tradução, poderia ser, em nuance menos formalista, “o ofício da ficção”.¹⁶⁰ Dessa forma, Candido empreendia um paciente percurso de leituras que não foram realizadas ou satisfatoriamente assimiladas por críticos como Lins, Milliet e Oliveira — Wilson Martins, caso à parte, não as incorporou substancialmente à sua crítica predominantemente jornalística.

Em *Teoria da literatura*, obra que se tornou um verdadeiro livro didático universitário, no capítulo *A natureza e os modos da ficção narrativa*, depois de densa síntese bibliográfica na qual se tratava de enredo, tempo, caracterização, cenário e foco narrativo, Wellek e Warren salientavam após abordar o “monólogo interior”: “A história desses recursos, e de todos os seus prenúncios em todas as literaturas modernas, só agora começa a ser estudada”.¹⁶¹ Candido acompanhava esse movimento, sobretudo a partir da passagem por Assis e, mais ainda, após assumir a responsabilidade de ministrar aulas de uma disciplina nomeada *Teoria literária e literatura comparada* na Universidade de São Paulo. As repetidas releituras de Lubbock possibilitam supor que esse era um procedimento para certos livros, dignos de

1940 para ler Auerbach; a mesma história me foi recontada por Heloisa Pontes, ano e meio depois, quando disse que Antonio Candido lhe falou que leu *Mimesis* junto com a professora de alemão, e depois releu-o na tradução norte-americana. Como a edição norte-americana é de 1953 (*Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1953), isso indica que ele deve ter lido *Mimesis*, em alemão, antes dessa data.” WAIZBORT, L. “Senso das coalescências e sentimento da realidade”, *A passagem do três ao um*, 2007, p. 98

¹⁵⁸ O que exatamente Candido leu de Lukács, e quando leu, constitui, como também ocorreu a Waizbort, algo difícil de fixar. Em *Formação da literatura brasileira*, o crítico indicava, depois da primeira edição, a leitura de *Saggi sul realismo*. Tratava-se de versão em italiano de duas obras originalmente em húngaro: “Traduzione dall’originale ungherese delle opere Balzac, Stendhal, Zola e Nagy orosz realistik, Budapest 1946”. LUKÁCS, G. *Saggi sul realismo*, 1950, p. 4. Constavam os seguintes ensaios, em duas partes, uma para o realismo francês, outra para o russo: “Balzac: ‘Les Paysans’ (1934), “Balzac: ‘Les illusions perdues’ (1935), “La polemica tra Balzac e Stendhal” (1935), “Per il centenario di Zola” (1940), “Importanza mondiale della critica letteraria democratica russa” (1939), “Tolstoi e l’evoluzione del realismo” (1935), “Dostoevskij” (1943), “La ‘Commedia umana’ della Russia prerivoluzionaria” (1936), “Tolstoi e la letteratura occidentale” (1944). A introdução, do próprio Lukács, era datada de 1945. Outras duas referências, que veremos adiante, eram fornecidas por Candido em *Literatura e sociedade* e, depois, duas menções importantes, sem indicação bibliográfica, como também veremos, surgiriam em “Duas vezes ‘A passagem do dois ao três’” e em “De cortiço a cortiço”.

¹⁵⁹ cf. LUBBOCK, P. *The craft of fiction*, 1957, p. 274. Exemplar de Antonio Candido, Biblioteca Florestan Fernandes, FFLCH/USP, São Paulo.

¹⁶⁰ cf. por exemplo a página 155. LUBBOCK, P. *A técnica da ficção*, 1976

¹⁶¹ WELLEK, R.; WARREN, A. “A natureza e os modos da ficção narrativa”, *Teoria da literatura*, 2003, p. 304

atenção especial, e que isso ocorreu com outras obras ao longo dos anos 1960, como as outras seis referências para a leitura de prosa de ficção.

Examinando cinco dessas principais referências (Wellek e Warren, Leavis, Forster, Muir, Lubbock), verificamos que, segundo a distinção do próprio Candido, elas estavam em algum ponto entre formalismo e estética: “enquanto aquele se fecha na visão dos elementos de fatura como universo autônomo e suficiente, esta não prescinde o conhecimento da realidade humana, psíquica e social, que anima as obras e recebe do escritor a forma adequada”.¹⁶² Assim sendo, em alguma medida imprecisa e variável, talvez até para o próprio Candido, elas forneciam ao crítico “*técnicas* parciais de investigação”.¹⁶³ E vale assinalar, desde já, que essas cinco referências englobavam a base daquilo que Afrânio Coutinho viria a sistematizar didaticamente, anos depois, em 1976, no livro *Notas de teoria literária*.¹⁶⁴

Leavis era o autor de obra em que se buscavam os escritores que proporcionaram a formação da “grande tradição” inglesa de romance. Elegia, nesse sentido, três: George Eliot, Henry James e Joseph Conrad — para completar, dizia que Jane Austen havia sido a inauguradora. E em parágrafo sobre ela, Candido sublinhava as passagens que permitiam remeter à posição do crítico inglês (“visão ética”)¹⁶⁵ e, por outro lado, sugeriam terminologia teórica (“princípio de organização”):

Jane Austen’s plots, and her novels in general, were put together very ‘deliberately and calculatedly’ (if not ‘like a building’). But her interest in ‘composition’ is not something to be put over against her interest in life; nor does she offer an ‘aesthetic’ value that is separable from moral significance. The principle of organization, and the principle of development, in her work is an intense moral interest of her own in life that is in the first place a preoccupation with certain problems that life compels on her as personal ones. She is intelligent and serious enough to be able to impersonate her moral tensions as she strives, in her art, to become more fully conscious of them, and to learn what, in the interests of life, she ought to do with them. Without her intense moral preoccupation she wouldn’t have been a great novelist.¹⁶⁶

Forster, por sua vez, citado em *A personagem do romance*, separava as personagens em “planas” (*flat characters*) e “esféricas” (*round characters*) e discernia o *Homo fictus* do *Homo*

¹⁶² CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*, 1959, v. 1, p. 23

¹⁶³ Ibid., p. 26

¹⁶⁴ cf. COUTINHO, A. “Gênero de ficção”, *Notas de teoria literária*, 1976, pp. 30-51. Esse capítulo do livro teve, entretanto, pelo menos uma versão anterior. Cf. Idem, “Introdução”, *Antologia brasileira de literatura*, 1967, v. 1, pp. XI-XXXII

¹⁶⁵ CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*, 1959, v. 2, p. 109

¹⁶⁶ LEAVIS, F. R. “The great tradition”, *The great tradition*, 1948, p. 7. Exemplar de Antonio Candido, Biblioteca Florestan Fernandes, FFLCH/USP, São Paulo.

sapiens. Mas *Aspectos do romance*, “livrinho despretensioso e agudo”,¹⁶⁷ era bem mais abrangente, fornecia a Candido e outros críticos abordagens sobre o que o autor chamou de “aspectos”: “estória”; “pessoas” (personagens); “enredo”; “fantasia”; “profecia”; “padrão”¹⁶⁸ e “ritmo” — tais abordagens eram um tanto leves e agradáveis, pois foram elaboradas para comunicação oral, provinham de um ciclo de conferências, mas, como ressaltava Candido, tratava-se de livro “agudo”. Não é necessário, aqui, esmiuçar cada um desses aspectos, o mais relevante é saber que Forster esforçava-se por atingir um equilíbrio entre o lado humano e o lado técnico da prosa de ficção moderna, tendo assinalado em vários pontos que a antiga *Poética* de Aristóteles não dava conta do romance. O fecho do livro é um bom exemplo: “a expressão ‘o desenvolvimento do romance’ poderia deixar de ser um chavão pseudo-erudito ou uma trivialidade técnica e tornar-se importante, pois implicaria no desenvolvimento da humanidade”.¹⁶⁹ Outro exemplo disso é a frase de Forster sobre personagem de Dostoiévski: “Mitya é todos nós”¹⁷⁰ — frase que veio a ser adaptada por Candido para o narrador de *Grande sertão: veredas*: “todos nós somos Riobaldo”.¹⁷¹ Ainda como exemplo, temos explicação de Candido quanto a distinção do autor inglês para o homem dentro e fora dos universos ficcionais:

O *Homo fictus* é e não é equivalente ao *Homo sapiens*, pois vive segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente e conforme avaliação também diferente. Come e dorme pouco, por exemplo; mas vive muito mais intensamente certas relações humanas, sobretudo as amorosas. Do ponto de vista do leitor, a importância está na possibilidade de ser ele conhecido muito mais cabalmente, pois enquanto só conhecemos o nosso próximo do exterior, o romancista nos leva para dentro da personagem, “porque o seu criador e narrador são a mesma pessoa”.

Nesse ponto tocamos numa das funções capitais da ficção, que é a de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres. Mais ainda: de poder comunicar-nos este conhecimento.¹⁷²

Já o livro de Muir, *A estrutura do romance*, pode ser tido como discussão da “estrutura”, que aparece no título da obra, através de cinco tipologias de romance que davam primazia aos elementos internos — seria possível, assim, estabelecer oposição com a tipologia realista de

¹⁶⁷ CANDIDO, A. “A personagem do romance”, *A personagem de ficção*, 2009, p. 63

¹⁶⁸ *Pattern*, no original; em nota, Maria Helena Martins, a tradutora, diz que poderia ser *estrutura*. Cf. FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*, 1969, p. 117

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 135

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 106

¹⁷¹ CANDIDO, A. “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”, *Vários escritos*, 2004, p. 115

¹⁷² *Idem*, “A personagem do romance”, *A personagem de ficção*, 2009, pp. 63-64

Lukács em *A teoria do romance*.¹⁷³ “Romances de ação e de personagem”, “O romance dramático”, “A crônica” (usado para tipificar *Guerra e Paz*) e “O romance epocal e posteriores desenvolvimentos” eram os capítulos de um “estruturalista antes dos estruturalistas”, correspondente ao “movimento que os formalistas russos criaram no outro lado da Europa”.¹⁷⁴ Embora o exemplar que pertenceu a Candido não possua muitas passagens destacadas nem muitas anotações, e embora, ainda, Muir não fosse mencionado ou citado em *A personagem do romance*, o crítico fez questão de incluir em *Formação — Notas bibliográficas*, capítulo sobre Manuel Antônio de Almeida — uma indicação que não constava na primeira edição: “A propósito do romance estruturado pelo princípio da ação, ver Edwin Muir, *The structure of the novel*, 4ª edição, The Hogarth Press, Londres, 1946, Cap. I: Novels of action and Character”.¹⁷⁵ E, justamente em tal capítulo do livro de Muir, encontramos o seguinte trecho em que ao sublinhado corresponde a marcação de Candido no seu exemplar:

Destes dois romances [*Tom Jones*, *Roderick Random*] podemos agora retirar, em verdade, uma conclusão adicional: que seu objeto não era apenas delinear o personagem mas apresentá-lo com tal variedade que sugerisse um quadro da sociedade em geral. Um dos desígnios do romance de personagem é realizar isto; sob este ponto de vista, coloca-se à margem da maioria das outras formas de romance.

O objeto do romance picaresco é, então, conduzir uma figura central através de uma sucessão de cenas, introduzir um grande número de personagens e assim erigir um quadro da sociedade.¹⁷⁶

A indicação, como acréscimo, de obra na qual podemos ler isso, certamente significava o reconhecimento de uma contribuição importante. Além de se tratar de obra que trazia a palavra “estrutura” no título, o primeiro capítulo, indicado, iniciava-se por: “O objeto deste livro é estudar os princípios de estrutura do romance”.¹⁷⁷ Mas, apesar de apenas esse livro colocar a palavra “estrutura” no título e usar a expressão “princípios de estrutura” logo na primeira frase, essa era a preocupação principal de todas as sete referências para a abordagem de prosa de ficção.

As leituras e releituras que Candido fazia dessas obras proporcionaram um importante deslocamento que o crítico operou da noção de “fórmula” (central na *Introdução* de

¹⁷³ cf. LUKÁCS, G. *A teoria do romance*, 2000

¹⁷⁴ TOLEDO, D. O. “Apresentação”, *A estrutura do romance*, s.d., p. XV

¹⁷⁵ CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*, 2007, p. 766

¹⁷⁶ MUIR, E. *A estrutura do romance*, s.d., p. 15. Trecho destacado, no original: “only to delineate character, but to give it in such variety as to suggest a picture of society. One of the aims of the novel of character is generally to do this”. Idem, *The structure of the novel*, 1946, p. 32

¹⁷⁷ Idem, *A estrutura do romance*, s.d., p. 1

Formação) para as de “princípios estruturais” e “princípio organizador”;¹⁷⁸ “princípio geral”;¹⁷⁹ “princípio estrutural”, “princípio importante na estruturação”, “princípio válido de generalização” e “redução estrutural”;¹⁸⁰ e, ainda, por fim, simplesmente “estruturação”.¹⁸¹ A quarta leitura da obra de Lubbock, cuja circunstância levou Candido a fazer mais anotações e sublinhados do que o costumeiro no próprio livro, permite vislumbrar os procedimentos para a interlocução — lido numa fazenda (“Faz. Isabel”) em período de férias dos trabalhos universitários (terminado “em 25 de janeiro de 1961”).¹⁸²

Num livro que discutia o “ponto de vista” através da distinção entre “descrição” e “drama” (ou: “pictórico” ou “panorâmico” e “cênico”), Candido encontrava um farto exercício de literatura comparada ao acompanhar a abordagem do que Lubbock chamava repetidamente de “o método” (“*the method*”) ou “o ofício” (“*the craft*”) da ficção. Além das incontáveis anotações, em sua maioria para indicar o que havia naquele ponto do texto, as quatro leituras em um curto período de sete meses e a concomitância com as reflexões que resultaram em *Estrutura literária e função histórica* e *O homem dos avessos*, as marcações em duas passagens sugerem as aproximações.

Na primeira passagem, Lubbock dizia de *Crime e Castigo* que “quem quer que tenha lido o livro passou a ser realmente Raskolnikov”, o “drama ali é empurrado para o teatro de uma mente”, Dostoiévski “limitou-se a descobrir a mente do homem e a fazer-nos olhar”, e completava (os trechos sublinhados correspondem às marcações):

Parece, portanto, ser um princípio da arte do contador de histórias o fato de que o narrador pessoal se sairá muito bem e poderá ser utilíssimo enquanto a história for apenas o reflexo da vida que se agita além e fora dele; mas, tanto que o centro de gravidade da história se transfere para a sua vida, tanto que o peso principal da atenção é mais reclamado pelo narrador que pela cena, o que ele diz acerca de si mesmo precisa ser reforçado e, por isso mesmo, deve dar lugar a um método mais vigoroso. Na minha opinião, este é um princípio geral e, onde parece ter sido infringido, o crítico deveria procurar, intuitivamente, a razão especial que o torna inaplicável ao caso. Nenhuma reflexão, nenhuma descrição, onde for possível o drama vivo — eis aí uma boa regra; não se permita que o herói se interponha entre nós e sua mente viva; não se permita que a heroína se

¹⁷⁸ CANDIDO, A. “Crítica e sociologia”, *Literatura e sociedade*, 2008, p. 16; Idem, “Estrutura literária e função histórica”, *Literatura e sociedade*, 2008, p. 186

¹⁷⁹ Idem, “O homem dos avessos”, *Tese e antítese*, 1964, p. 134

¹⁸⁰ Idem, “Dialética da malandragem”, *O discurso e a cidade*, 2004, pp. 17-46

¹⁸¹ Ibid., p. 20; Idem, “De cortiço a cortiço”, *O discurso e a cidade*, 2004, p. 109

¹⁸² cf. LUBBOCK, P. *The craft of fiction*, 1957, p. 274. Exemplar de Antonio Candido, Biblioteca Florestan Fernandes, FFLCH/USP, São Paulo.

quede diante de suas emoções e as retrate — a não ser por um motivo muito bom, a não ser que se procure um efeito necessário que, de outro modo, se perderia.¹⁸³

Ao lado de “além e fora dele”, Candido anotou: “limite do Eu narrativo”; delimitou o trecho “Nenhuma reflexão [...] efeito necessário que”, e anotou: “regra”. Assim, num ponto concernente a personagem do escritor russo, e que fornecia subsídios para a compreensão de Riobaldo, Candido destacava expressão e noção da qual se valeria, entre outros ensaios, em *O homem dos avessos* — “princípio geral”, como vimos no tópico anterior.

Adiante, na segunda passagem, em tom de considerações finais, o penúltimo capítulo iniciava-se com: “Tenho para mim que toda a intrincada questão do método, no ofício da ficção, é governada pelo problema do ponto de vista — o problema da relação que se estabelece entre o narrador e a história.”¹⁸⁴ Nessa direção, Lubbock dava realce ao tema, que “dita o método”, e às relações entre narrador e “ponto de vista do leitor”.¹⁸⁵ Como parte das considerações, um parágrafo dizia:

As histórias, portanto, que não se acomodam naturalmente ao ponto de vista do leitor, e só do leitor, nós as consideramos pictóricas e dramáticas — no sentido de que exigem um narrador, alguém que *saiba*, para refletir sobre os fatos e criar uma impressão deles. Seja ele o autor onisciente, seja um personagem, cumpre-lhe reunir suas experiências, compor uma visão delas, tais como existem em sua mente, e colocá-las diante do leitor. Trata-se do reflexo de uma experiência; e, se bem seja possível toda a diversidade imaginável de tratamento dentro dos limites do reflexo, esse é o seu caráter essencial. Num livro pictórico, o princípio da estrutura envolve um ponto de vista que não é o do leitor.¹⁸⁶

¹⁸³ LUBBOCK, P. *A técnica da ficção*, 1976, pp. 93-94. No original: “It seems, then, to be a principle of the story-teller's art that a personal narrator will do very well and may be extremely helpful, so long as the story is only the reflection of life beyond and outside him; but that as soon as the story begins to find its centre of gravity in his own life, as soon as the main weight of attention is claimed for the speaker rather than for the scene, then his report of himself becomes a matter which might be strengthened, and which should accordingly give way to the stronger method. This I take to be a general principle, and where it appears to be violated a critic would instinctively look for the particular reason which makes it inapplicable to the particular case. No reflection, no picture, where living drama is possible — it is a good rule; do not let the hero come between us and his active mind, do not let the heroine stand in front of her emotions and portray them — unless for cause, for some needful effect that would otherwise be missed.” Idem, *The craft of fiction*, 1957, pp. 145-146. Exemplar de Antonio Candido, Biblioteca Florestan Fernandes, FFLCH/USP, São Paulo.

¹⁸⁴ Ibid., p. 155

¹⁸⁵ Ibid., p. 156

¹⁸⁶ Idem, *A técnica da ficção*, 1976, p. 157. No original: “These stories, therefore, which will not naturally accommodate themselves to the reader's point of view, and the reader's alone, we regard as rather pictorial than dramatic — meaning that they call for some narrator, somebody who *knows*, to contemplate the facts and create an impression of them. Whether it is the omniscient author or a man in the book, he must gather up his experience, compose a vision of it as it exists in his mind, and lay *that* before the reader. It is the reflection of an experience; and though there may be all imaginable diversity of treatment within the limits of the reflection, such is its essential character. In a pictorial book the principle of the structure involves a point of view which is not the reader's.” Idem, *The craft of fiction*, 1957, p. 255. Exemplar de Antonio Candido, Biblioteca Florestan Fernandes, FFLCH/USP, São Paulo.

Nessa passagem, além de sublinhar “princípio da estrutura”, Candido ainda colocou uma pequena seta indicativa na lateral. Portanto, nessa que era a quarta leitura do mesmo livro, como demonstram as incontáveis marcações e observações, o crítico insistia em proceder de modo minucioso, tendo anotado, também, lá no início do capítulo: “O p. v. como fundamento do método na arte de ficção”.¹⁸⁷ Anos depois, Lúcia Chiappini, viria a colocar o livro de Lubbock como um dos primeiros, juntamente com Henry James, na discussão sobre o foco narrativo: “Em 1921, Percy Lubbock, crítico inglês, preocupa-se pioneiramente em justificar o juízo crítico pela análise mais sistemática da arte (no sentido de ARTESANATO) do romance, da sua construção.”¹⁸⁸ O ponto de referência de Chiappini eram a discussão e a tipologia muito mais abrangentes de Norman Friedman, quando a posição de Lubbock já era “considerada por muitos como, além de parcial, polêmica e um tanto dogmática”.¹⁸⁹ Candido, que em 1961 não dispunha do mesmo ponto de referência,¹⁹⁰ leu Lubbock com dedicação e interesse, e valeu-se das passagens marcadas como elementos para as reflexões em curso, as quais dependiam também de Auerbach e Lukács no que concernia especificamente à fundamentação para a abordagem da relação realidade-literatura, sociedade-ficção.

Em *Crítica e sociologia*, Candido referia-se sucintamente a *Mimesis*, mas de maneira a colocar o livro à parte depois de longa revisão de bibliografia relativa ao tema do ensaio. O método “estilístico-sociológico” de Auerbach estava num “plano menos explícito e mais sutil”, “fundindo os processos estilísticos com os métodos histórico-sociológicos para investigar os fatos da literatura”. E numa afirmação que certamente abarcava ele próprio, Candido propunha que aperfeiçoar tal método, desfazendo a dicotomia externo-interno, seria a tarefa da segunda metade do século. Nessa linha, concluía com cautela: “Veremos, então, provavelmente, que os elementos de ordem social serão filtrados através de uma concepção estética e trazidos ao nível da fatura, para entender a singularidade e a autonomia da obra.”¹⁹¹ Embora generosas, eram poucas as palavras para o autor que Leopoldo Waizbort sustenta ser o de maior importância para todo o percurso crítico de Candido. Assim sendo, é oportuno

¹⁸⁷ LUBBOCK, P. *The craft of fiction*, 1957, p. 251. Exemplar de Antonio Candido, Biblioteca Florestan Fernandes, FFLCH/USP, São Paulo.

¹⁸⁸ CHIAPPINI, L. *O foco narrativo*, 2000, p. 13

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 16

¹⁹⁰ O texto de Friedman é originalmente de 1955 (*PMLA*, v. 70, n. 5); Chiappini faz referência a ele em livro de 1967 (*The Theory of novel*, Nova York, Free Press); há uma tradução de 2002 (*Revista USP*, trad. Fábio Fonseca de Melo); assim, tudo indica que a recepção brasileira dele ocorreu sobretudo a partir dos anos 1970.

¹⁹¹ CANDIDO, A. “Crítica e sociologia”, *Literatura e sociedade*, 2008, p. 24. Certamente havia um aproveitamento de Spitzer nessa constatação — por parte de Candido e, também, de Auerbach. Mas o mais importante é que as formulações de Auerbach englobam e levam adiante as de Spitzer. Cf. SPITZER, L. “Linguística e historia literaria”, 1968, pp. 9-53. Cf. também: MENESES, A. “Sob o signo de Hermes”, *Interpretações: Crítica Literária e Psicanálise*, 2014, pp. 29-44

compreender em que consiste o método “estilístico-sociológico” e, depois, relacioná-lo à investigação aqui em andamento.

No *Epílogo* de *Mimesis*, Auerbach explicava que seu objetivo foi acompanhar a quebra da regra estilística clássica — “mistura do real quotidiano com a mais elevada e sublime das tragicidades”.¹⁹² Inicialmente, o filólogo-historiador constatou que a regra clássica da separação dos níveis (grotesco/sublime, baixo/elevado) havia sido quebrada por Balzac e Stendhal na representação da realidade cotidiana e prática. Depois, decidiu investigar o problema a partir de Homero e do Antigo Testamento — numa atitude de amplo interesse pela realidade representada na literatura ocidental desde os primórdios; interesse que, nas palavras finais do livro, Auerbach considerava haver também em seus leitores, “aqueles que conservaram serenamente o amor por nossa história ocidental”.¹⁹³ Assim sendo, para atingir o referido objetivo, o filólogo-historiador vinculava seu método filológico à literatura de Joyce, Proust e Woolf. Nisso, explicava que, como tais escritores, opunha-se a tratamento sistemático e cronológico, nunca “poderia ter escrito algo como a história do realismo europeu”, teria se afogado em diversas discussões, sobretudo “acerca da definição do conceito de Realismo”.¹⁹⁴ Portanto, a posição de Auerbach era assistemática:

o método de me deixar dirigir por alguns motivos de forma paulatina e despropositada e de pô-los à prova mediante uma série de textos que se tornaram conhecidos e vivos durante a minha atividade filológica, parece-me fecundo e factível; pois estou convencido de que aqueles motivos fundamentais da história da representação da realidade, se os vi corretamente, devem poder ser encontrados em qualquer texto realista escolhido ao acaso. Para voltar agora aos escritores modernos, que preferem exaurir acontecimentos quotidianos quaisquer durante poucas horas e dias a representar perfeita e cronologicamente um decurso integral exterior, também eles são guiados (mais ou menos conscientemente) pela ponderação de que não pode haver esperança alguma de ser, dentro de um decurso exterior integral, realmente completo, fazendo reluzir, ao mesmo tempo, o essencial; também receiam impor à vida, ao seu tema, uma ordem que ela própria não oferece.¹⁹⁵

Posição assistemática na qual o método mimetiza declaradamente a literatura. Esse é um ponto, importante e original. Mas Auerbach não dizia tudo, não explicitava o que a essa altura já devia tomar como básico e óbvio, mas que esclarecia em *Introduction aux études de*

¹⁹² AUERBACH, E. *Mimesis*, 2009, p. 500

¹⁹³ *Ibid.*, p. 502

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 493

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 494

philologie romane, obra a que Candido se remetia em edição de 1949.¹⁹⁶ Convém citar um longo e revelador trecho sobre a *explication de texte*:

A explicação literária se aplica de preferência a um texto de extensão limitada, e parte de uma análise por assim dizer microscópica de suas formas linguísticas e artísticas, dos motivos do conteúdo e de sua composição; no curso dessa análise, que deve servir-se de todos os métodos semânticos, sintáticos e psicológicos atuais, é mister fazer abstração de todos os conhecimentos anteriores que possuímos ou acreditamos possuir acerca do texto e do escritor em questão, de sua biografia, dos julgamentos e das opiniões correntes a seu respeito, das influências que ele pode ter sofrido, etc.; cumpre considerar somente o texto propriamente dito e observá-lo com uma atenção intensa, sustentada, de modo que nenhum dos movimentos da língua e do fundo nos escape — o que é muito mais difícil do que o poderiam imaginar aqueles que nunca tenham praticado o método; observar bem e distinguir bem as observações feitas, estabelecer-lhes as relações e combiná-las num todo coerente, constitui quase uma arte e seu desenvolvimento natural é entravado, outrossim, pelo grande número de concepções já formadas que temos em nosso cérebro e que introduzimos em nossas pesquisas. Todo o valor da explicação de textos está nisso: é preciso ler com atenção fresca, espontânea e sustentada, e é preciso guardar-se escrupulosamente de classificações prematuras. Somente quando o texto em exame estiver inteiramente reconstruído, em todos os seus pormenores e no conjunto, é que se deve proceder às comparações, às considerações históricas, biográficas e gerais; nisso, o método se opõe francamente à prática dos estudiosos que despojam um grande número de textos para neles buscar uma particularidade que lhes interesse, por exemplo “a metáfora do lirismo francês do século XVI” ou “o motivo do marido enganado nos contos de Boccaccio”. Através de uma boa análise de um texto bem escolhido, chegar-se-á quase sempre a resultados interessantes, por vezes a descobertas inteiramente novas; e quase sempre, os resultados e descobertas terão um alcance geral que poderá ultrapassar o texto e propiciar informações sobre o escritor que o escreveu, sobre sua época, sobre o desenvolvimento de um pensamento, de uma forma artística e de uma forma de vida. Não há dúvida de que se a primeira parte da tarefa, a análise do texto propriamente dito, é assaz difícil, a de situar o texto no desenvolvimento histórico e bem avaliar o alcance das observações feitas, o é ainda mais.¹⁹⁷

Na sequência, Auerbach tentava explicar que o olhar “fresco”, semelhante ao de um principiante, exigia a contrapartida de outro olhar, o de um leitor experimentado e aguçado:

É possível adestrar um principiante na análise de textos, ensiná-lo a ler, a desenvolver sua faculdade de observação, isso lhe dará até prazer, pois o método lhe permite desenvolver desde o começo de seus estudos, antes de ter colhido nos manuais, a duras penas, grande número de conhecimento, uma atividade espontânea e pessoal. Mas desde que se trate de situar e avaliar o texto e as observações feitas sobre ele, será mister, evidentemente, uma erudição muito vasta e um faro que só raramente se encontra, para fazê-lo sem cometer numerosos erros. Como as explicações de texto fornecem muito amiúde novos resultados e novas maneiras de formular o

¹⁹⁶ cf. CANDIDO, A. *O estudo analítico do poema*, 2006, p. 157

¹⁹⁷ AUERBACH, E. *Introdução aos estudos literários*, 1972, pp. 40-41

problema — é precisamente por isso que elas são preciosas —, o filólogo desejoso de bem discernir e de fazer ressaltar o alcance de suas observações só de raro em raro encontra, nos trabalhos anteriormente realizados, pontos de apoio para auxiliá-lo em sua tarefa, e vê-se então obrigado a levar a cabo uma série de novas análises de textos para comprovar o valor histórico de suas observações; quando ele parte de um único texto, os erros de perspectiva são quase que inevitáveis, assim como frequentes.

A explicação de textos, malgrado seu método muito claramente circunscrito, pode servir a intenções as mais diversas, segundo o gênero de textos que escolhamos e a atenção que prestemos às diferentes observações que neles podemos fazer. Ela pode visar unicamente ao valor artístico do texto e à psicologia peculiar de seu autor; pode-se lhe propor a aprofundar o conhecimento que temos de toda uma época literária; pode também ter como objetivo final o estudo de um problema específico (semântico, sintático, estético, sociológico etc.); neste último caso, distingue-se dos antigos processos pelo fato de que não começa por isolar os fenômenos que lhe interessam de tudo quanto os rodeia, isolamento que dá a tantas investigações antigas um ar de compilação mecânica, grosseira e destituída de vida, mas os considera antes no meio real em que se encontram envolvidos, só os destacando a pouco e pouco e sem lhes destruir o aspecto peculiar. No conjunto, a análise de textos me parece o método mais sadio e mais fértil entre os processos de investigação literária atualmente em uso, tanto do ponto de vista pedagógico quanto do das investigações científicas.¹⁹⁸

É possível, depois desse esclarecimento, dizer que o método de *Mimesis* consistia em uma particularização desse método mais geral, que “pode servir a intenções mais diversas”, para “o estudo de um problema específico”. Tratava-se, portanto, de uma ênfase no qualitativo em vários aspectos: a extensão do texto é reduzida, a análise é microscópica, o olhar é à Caeiro (de “pasma essencial”), a erudição é vasta e, por fim, o faro é raro. Os textos a serem analisados, de “extensão limitada” (expressão usada na *Introduction*), são tomados como “sínteses” (palavra usada em *Mimesis*).¹⁹⁹ Assim sendo, a assistemática do “método de me deixar dirigir por alguns motivos de forma paulatina e despropositada” ganha contornos mais precisos e se mostra, na verdade, de difícilíssima consecução, requer do crítico habilidades díspares desenvolvidas somente com anos de dedicação — e, conta, ainda, com a imprevisibilidade de *insights*, isto é, como diz o historiador Carlo Ginzburg, leitor de Auerbach, “elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição”.²⁰⁰ No caso de Antonio Candido, a intuição dizia respeito à possibilidade de o externo tornar-se interno e, mais ainda,

¹⁹⁸ AUERBACH, E. *Introdução aos estudos literários*, 1972, pp. 41-42

¹⁹⁹ Idem, *Mimesis*, 2009, p. 493

²⁰⁰ GINZBURG, C. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”, *Mitos, emblemas, sinais*, 1989, p. 179. Um dos muitos “golpes de vista” de Ginzburg foi o estudo sobre a história de Menocchio. Cf. idem, *O queijo e os vermes*, 1987.

de um método satisfatório para abordar essa internalização, tanto na literatura brasileira quanto na ocidental.

Leopoldo Waizbort, na parte final de seu cuidadoso ensaio sobre as ligações entre Auerbach e Candido, sintetiza-as da seguinte maneira:

Se este estudo procura indicar como o trabalho de Antonio Candido faz-se em uma interlocução constante com Auerbach, não mediante a citação explícita, mas sim na formulação mesma de um problema para a teoria e história literárias, uma outra questão é ver como Antonio Candido resolve — a seu modo — o problema que Erich Auerbach também tenta resolver: o caráter social e histórico da obra literária. A solução de Auerbach está fundada em seu radical “relativismo histórico” [nota 407: “A expressão aparece em *Literatursprache und Publikum*, p. 14, mas é significativa para toda a obra. Já indiquei, mais atrás, como Antonio Candido, em anotação, compreendia a solução de Auerbach.]; a de Antonio Candido é a relação do “interno” e “externo”, e explorada desde a tese de livre-docência e teorizada sobretudo em *Literatura e sociedade*, embora continuamente presente em todo o caminho do crítico. Em *O discurso e a cidade*, sobretudo na primeira parte, isso se resolve, nos termos das análises das obras, na revelação de suas “estruturas profundas”, na “redução estrutural”, pois é nessa dimensão que radica uma historicidade que, a seu modo próprio e irreduzível, determina e media a obra literária.²⁰¹

Ainda segundo Waizbort, a anotação de como Candido compreendia o autor de *Mimesis* diz: “Auerbach como encontro do p. v. estrutural (e atemporal) com o condicional (e histórico)”.²⁰² Como vimos, o problema da quebra (histórica) da regra estilística clássica (estrutural) significava a confluência desses dois pontos de vista. Como também vimos, o método de Auerbach, embora não fosse nada simples, era assistemático, um método sem método. Portanto, não fornecia diretamente subsídios teóricos para a relação externo-interno. E como bem argumenta Waizbort, naquilo que nesse ponto fica mais fácil entender, Auerbach tratava da “realidade exposta na literatura ocidental” (“*dargestellte Wirklichkeit*”), ou seja, além de já significar realidade *exposta na literatura*, o filólogo-historiador atentava para o que Candido veio a afirmar em ensaio sobre Proust: “o realismo, estritamente concebido como representação mimética do mundo, pode não ser o melhor condutor da realidade”.²⁰³ Afirmação essa que faz eco às de Auerbach em *Mimesis* — deixar-se “dirigir por alguns

²⁰¹ WAIZBORT, L. “Senso das coalescências e sentimento da realidade”, *A passagem do três ao um*, 2007, pp. 233-234

²⁰² A anotação se encontra “junto a uma menção ao *Mimesis* de Auerbach em livro de Hatzfeld”. E Waizbort referencia em nota: “Anotação marginal de Antonio Candido em seu exemplar de Helmut Hatzfeld, *Bibliografía crítica de la nueva estilística aplicada a las literaturas románicas*. Madri: Gredos, 1955, p. 47 (no item significativamente intitulado ‘Importancia de la explicación de texto para la crítica y la historia literaria’). O exemplar da biblioteca de AC, depositado na Biblioteca da FFLCH-USP, traz manuscrita a data ‘5.V.58’.” WAIZBORT, L. “Senso das coalescências e sentimento da realidade”, *A passagem do três ao um*, 2007, p. 189

²⁰³ CANDIDO, A. “Realidade e realismo (via Marcel Proust)”, *Recortes*, 2004, p. 135

motivos de forma paulatina e despropositada”, nunca “poderia ter escrito algo como a história do realismo europeu”, teria se afogado em discussões como a da “definição do conceito de Realismo”; e, no limite, agindo como os escritores modernos, que “receiam impor à vida, ao seu tema, uma ordem que ela própria não oferece”.²⁰⁴

Foi em Lukács que Candido procurou discussão com fundamento sistemático para a relação externo-interno. O crítico brasileiro reconhecia o húngaro, “como teórico, extraordinário” — mas, ressaltava: “Nunca adotei a crítica marxista, acho, por exemplo, a crítica de Lukács, como crítica, lamentável. Um homem que diz que Romain Rolland é mais importante que Proust... não dá, é por questão de preconceito teórico.”²⁰⁵ Em *Crítica e sociologia*, citando o jovem Lukács (“antes de adotar o marxismo”), Antonio Candido identificava o “núcleo do problema” em discussão sobre o teatro moderno: “‘O elemento histórico-social possui, em si mesmo, significado para a estrutura da obra, e em que medida?’ Ou ‘seria o elemento sociológico na forma dramática apenas a possibilidade de realização do valor estético (...) mas não determinante dele?’.”²⁰⁶

Para Candido, a adesão posterior ao marxismo levaria Lukács a “concentrar-se demasiadamente nos aspectos políticos e econômicos da literatura”.²⁰⁷ Esse ponto, que remetia aos escritos de *Saggi sul realismo*, foi sintetizado por Irenísia Torres de Oliveira em um parágrafo que se faz aqui bastante esclarecedor:

A partir dos anos 30, Lukács desenvolve uma teoria do romance estreitamente vinculada com uma noção de realismo. Este se torna a forma interna do romance por excelência e implica não uma cópia fotográfica do mundo, nem mesmo uma apreensão naturalista da vida social, mas uma série de pressupostos formais, entre os quais refiro alguns mais importantes: o ponto de partida em uma situação social concreta, a escolha dos personagens entre os que melhor pudessem desvelar, em suas vidas e com suas ações de indivíduos, as relações petrificadas no capitalismo; a perspectiva a partir de uma visão de mundo que obrigasse à coerência ideológica; a predominância da ação como procedimento narrativo, em detrimento da descrição ou da alegoria; o encadeamento lógico preciso e convincente entre as ações. A ação ganha aqui uma importância central. Ela e só ela era o mecanismo que desmascarava as ideologias e recompunha o sentido por trás da aparência reificada do mundo. O valor desse tipo de narrativa e o modelo de tal procedimento de análise podem ser encontrados n’*O 18 Brumário de Luís Bonaparte*, de Marx. Neste, o momento decisivo, que empurra todos à ação, é também o momento da verdade, no qual as verdadeiras posições tornam-se

²⁰⁴ AUERBACH, E. *Mimesis*, 2009, pp. 493-494

²⁰⁵ CANDIDO, A. “Entrevista com Antonio Candido”, *Investigações*, 1997, p. 17

²⁰⁶ Idem, “Crítica e sociologia”, *Literatura e sociedade*, 2008, p. 14. A referência a citação indicava: “Georg Lukács, ZUR SOCIOLOGIE DES MODERN DRAMAS, in *Schriften zur Literatursoziologie*, Herman Luchterhand Verlag, Neuwied, 1961, p. 262.”

²⁰⁷ Ibid., p. 14

evidentes e dissipam a confusão dos discursos e a falsidade das aparências. Da mesma forma, esperava-se do grande realista que ele soubesse intuir entre os atores e situações presentes aqueles que pudessem conduzir a narrativa a um momento decisivo, no qual todas as máscaras caíam e as verdadeiras posições seriam reveladas. O crítico devia saber reconhecer e apontar nas obras o seu realismo, ou seja, os mecanismos que lhes permitiam narrar e revelar as relações reificadas na sociedade capitalista.²⁰⁸

A compreensão que Candido tinha disso era que se tratava de “certas limitações do sectarismo político”, mas, quando Lukács não incorria nelas, indicava convincentemente que, por exemplo, “*I Promessi Sposi*, de Manzoni, é um supremo romance histórico porque a construção literária exprime uma visão coerente da sociedade descrita (*Der Historische Roman*).”²⁰⁹ E se o crítico brasileiro tinha restrições quanto à crítica do húngaro, considerava-o, como citamos, extraordinário teórico. Uma referência importante nesse sentido certamente era o tópico de “Arte e realidade objetiva” que o professor Candido debatia com alunas e alunos. Tratava-se de “III. O espelhamento artístico da realidade”.²¹⁰ Quatro passagens do referido tópico, sem tradução, foram encadeadas por Candido na página de rosto de seu exemplar para discussão em seminário:

Comentar: (seminário, 4º ano, 2º sem. 1968)

Disto resulta que toda obra de arte precisa mostrar um nexos acabado, conclusivo em si mesmo, completo, e na verdade um nexos de tal tipo que seu movimento e sua estrutura são *imediatamente* evidentes.

14

Desse modo, toda obra de arte significativa cria um “mundo próprio”. Personagens, situações, condução da ação etc. possuem uma qualidade particular, completamente diversa da realidade cotidiana e que não é comum a nenhuma obra de arte.

15

(Mas:

O acabamento aparente da obra de arte, sua incomparabilidade aparente com a realidade baseia-se precisamente no fundamento do espelhamento artístico da realidade.

15

(Então:

A obra de arte precisa espelhar todas as determinações essenciais e objetivas que determinam objetivamente o fragmento de vida que ela configura, em um nexos correto e bem apropriado. A obra de arte precisa espelhar essas determinações de tal modo que esse fragmento de vida seja

²⁰⁸ OLIVEIRA, I. T. “Forma imanente e história na crítica literária de Lukács, Candido e Schwarz”, *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 18, 2011, p. 16

²⁰⁹ CANDIDO, A. “Crítica e sociologia”, *Literatura e sociedade*, 2008, p. 23

²¹⁰ No original: “III. *Die künstlerische Widerspiegelung der Wirklichkeit*”.

compreensível e sentido em si e a partir de si mesmo, de maneira a aparecer como uma totalidade da vida.

16-17²¹¹

Candido, entretanto, valia-se de Lukács à sua maneira. Nos ensaios do brasileiro não encontramos, por exemplo, o uso de “espelhamento” ou “reflexo”²¹² nem de “objetividade da forma artística”.²¹³ O autor de *Dialética da malandragem* adotava atitude de recusa à linguagem técnico-filosófica característica dos dois Lukács, o jovem e o marxista. Um parágrafo é suficiente para demonstrar a linguagem do teórico húngaro, e a distância a que se colocava Candido:

Este fundamento contradictorio de la concepción humana del mundo exterior, esta contradicción immanente en la estructura del reflejo del mundo exterior por la conciencia humana se muestra en todas las concepciones teóricas acerca de la reproducción artística de la realidad. Si estudiamos a fondo la historia de la estética sobre la base del marxismo-leninismo, encontramos por doquier la preeminencia unilateral de las dos tendencias tan profundamente analizadas por Lenin, a saber: por una parte la incapacidad del materialismo mecánico en cuanto a “aplicar... la dialéctica a la teoría de las imágenes”, y por otra parte el error fundamental del idealismo original, en el sentido de que “lo general (el concepto, la idea) es una *esencia particular*”. Por supuesto, también en la historia de la estética dichas dos tendencias sólo raramente se muestran en toda su pureza. A consecuencia de su necesaria incapacidad de comprender los problemas del movimiento, de la historia, etc., el materialismo mecánico, cuya fuerza consiste en adherir al pensamiento del reflejo de la realidad objetiva, se convierte en idealismo, tal como lo ha expuesto ya Engels de modo convincente. Y se encuentran, lo mismo en la historia de la estética que en la teoría general del conocimiento, vastos intentos de idealistas objetivos (Aristóteles, Hegel) enderezados a superar dialécticamente la imperfección, la unilateralidad y el anquilosamiento del idealismo. Sin embargo, toda vez que dichos intentos se efectúan sobre una base idealista, pueden sin duda reportar en el detalle algunas

²¹¹ LUKÁCS, G. *Probleme des Realismus*, 1955, página de rosto. Exemplar de Antonio Candido, Biblioteca Florestan Fernandes, FFLCH/USP, São Paulo. Tradução em: WAIZBORT, L. “Senso das coalescências e sentimento da realidade”, *A passagem do três ao um*, 2007, p. 242. Cf. LUKÁCS, G. *Probleme des Realismus*, 1955, pp. 5-46. As passagens, no original, eram: “Daraus folgt, daß jedes Kunstwerk einen geschlossenen, in sich abgerundeten, in sich vollendeten Zusammenhang bieten muß, und zwar einen solchen Zusammenhang, dessen Bewegung und Struktur *unmittelbar* evident sind.” (14). “Jedes bedeutende Kunstwerk schafft auf diese Weise eine ‘eigene Welt’. Personen, Situationen, Handlungsführung usw. haben eine besondere, mit keinem anderen Kunstwerk gemeinsame, von der Alltagswirklichkeit durchaus verschiedene Qualität.” (15). “Die scheinbare Abgeschlossenheit des Kunstwerks, seine scheinbare Unvergleichbarkeit mit der Wirklichkeit beruht gerade auf der Grundlage der künstlerischen Widerspiegelung der Wirklichkeit.” (15). “Das Kunstwerke muß also alle wesentlichen, objektiven Bestimmungen, die das von ihm gestaltete Stück Leben objektiv determinieren, in richtigem und richtig proportioniertem Zusammenhang widerspiegeln. Es muß sie so widerspiegeln, daß dieses Stück Leben in sich und aus sich heraus verständlich, nacherlebbar werde, daß es als eine Totalität des Lebens erscheine.” (16-17)

²¹² No original: “*Widerspiegelung*”.

²¹³ No original: “*Die Objektivität der künstlerischen Form*”.

formulaciones significativas y acertadas de la objetividad, pero han de caer con todo, en cuanto sistemas conjuntos, en la unilateralidad del idealismo.²¹⁴

O distanciamento entre Candido e o marxismo não passou despercebido a intelectuais marcadamente marxistas que o tomam como um importante antecessor. Roberto Schwarz, o primeiro assistente de Candido na USP, depois de dizer que “apesar da nenhuma semelhança vocabular, estamos na área de tradição alemã e influência lukácsiana”, constatou que não havia, em *Dialética da Malandragem*, qualquer indicação de aproximação com Marx. Assim, “é natural que a melhor peça da crítica dialética brasileira — aquela em que pela primeira vez a dialética de forma literária e processo social deixava de ser uma palavra vã — esteja vazada numa terminologia e mesmo em noções de outra órbita”.²¹⁵

O autor de *Um mestre na periferia do capitalismo* chegou até a discernir um materialismo “fraco” e outro “forte” no ensaio sobre *Memórias de um Sargento de Milícias* — o “forte”, propriamente afim com a vertente marxista, “situa o momento dinâmico da forma na prática social, cuja lógica é a referência longínqua mas atuante (ainda que sem intenção de ninguém) das novidades na esfera cultural”, através dela “se explica a originalidade substancial de uma obra, e não através da sistematização das diferenças no plano da própria literatura (sistematização que aliás ganha, por sua vez, em ser vista à luz daquela prática)”²¹⁶ — posição essa que, ao ser confrontada com a prática crítica no ensaio sobre *Memórias Póstumas*, parece ter sido bastante atenuada (por exemplo: a atenta sistematização das diferenças literárias).²¹⁷

Tal posição também foi atenuada no ensaio sobre “De cortiço a cortiço” ao conceder que há um diálogo com outras obras nos termos propostos por Candido (*L'Assommoir*, *Memórias*

²¹⁴ LUKÁCS, G. “Arte y verdad objetiva”, *Problemas del realismo*, 1966, pp. 15-16. No original: “Diese widerspruchsvolle Grundlage der menschlichen Auffassung der Außenwelt, dieser immanente Widerspruch in der Struktur der Widerspiegelung der Außenwelt durch das menschliche Bewußtsein zeigt sich in sämtlichen theoretischen Auffassungen über die künstlerische Reproduktion der Wirklichkeit. Wenn wir die Geschichte der Ästhetik auf der Grundlage des Marxismus-Leninismus durcharbeiten, so finden wir überall das einseitige Hervortreten der von Lenin so tief analysierten beiden Tendenzen: einerseits die Unfähigkeit des mechanischen Materialismus, “die Dialektik auf die Bildertheorie... anzuwenden”, und andererseits den Grundirrtum des urwüchsigen Idealismus: “das Allgemeine (der Begriff, die Idee) ist ein *besonderes Wesen*”. Selbstverständlich zeigen sich diese beiden Tendenzen auch in der Geschichte der Ästhetik selten in vollständiger Reinheit. Der mechanische Materialismus, dessen Stärke darin besteht, daß er an dem Gedanken der Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit festhält und ihn in der Ästhetik lebendig erhält, schlägt infolge seiner notwendigen Unfähigkeit, die Probleme der Bewegung, der Geschichte usw. zu begreifen, in Idealismus um, wie dies Engels bereits überzeugend dargelegt hat. Und es finden sich in der Geschichte der Ästhetik ebenso wie in der allgemeinen Erkenntnistheorie großangelegte Versuche objektiver Idealisten (Aristoteles, Hegel), die Unvollkommenheit, die Einseitigkeit und Verknöcherung des Idealismus dialektisch zu überwinden. Freilich, da diese Versuch auf idealistischer Grundlage vollzogen werden, können sie zwar im einzelnen bedeutende und treffende Formulierungen der Objektivität bringen, die System im Ganzen müssen aber der Einseitigkeit des Idealismus verfallen.” LUKÁCS, G. *Probleme des Realismus*, 1955, pp. 9-10

²¹⁵ SCHWARZ, R. “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’”, *Esboço de figura*, 1979, p. 150

²¹⁶ Ibid., p. 146

²¹⁷ cf. idem, *Um mestre na periferia do capitalismo*, 1990

de um sargento de milícias). Entretanto, Roberto Schwarz insiste no primado do materialismo “forte” e repete afirmações de *Um mestre...*: “A forma de que falamos aqui é inteiramente objetiva, com o que queremos dizer que ela se antepõe às intenções subjetivas, das personagens ou do autor”, as intenções “no âmbito dela são apenas *matéria* sem autoridade especial, que não significa diretamente, ou que só significa por intermédio da configuração que a redefine.”²¹⁸

Paulo Arantes, por sua vez, mesmo mencionando que “De cortiço a cortiço” é “com razão considerado por muitos o momento mais alto da ‘teoria’ literária no Brasil”,²¹⁹ observa que quis “o andamento irônico da experiência intelectual brasileira que coubesse ao discípulo o passo adiante na retificação em parte da lição do mestre”.²²⁰ Arantes refere-se a Schwarz. Para ambos, o ponto a ser valorizado em *Candido*, a despeito do que mais possa haver em seus ensaios, é a parte que cumpre o programa da crítica marxista, na qual o básico está na “dialética de forma literária e processo social”.²²¹ E, no caso brasileiro, não é possível, em nenhum momento, deixar de lado o fato de que se trata de “um país tão mal-acabado”.²²²

Voltando à compreensão de *Candido* especificamente quanto ao marxismo de Lukács, cabe citar a discordância manifesta em *De cortiço a cortiço*:

O leitor d’*O Cortiço* fica duvidando se ele é um romance naturalista verdadeiro, que não deseja ir além da realidade observável, ou se é nutrido por uma espécie de realismo alegórico, segundo o qual as descrições da vida quotidiana contêm implicitamente um outro plano de significado. Lukács diria que isto se dá por causa daquilo, e que o mal do Naturalismo foi não “espelhar” de modo correto a realidade, mas usá-la para chegar a uma visão reificada e deformadora, que a substitui de maneira indevida e é a alegoria. Não creio que assim seja e registro que a alegoria não ocorre no Naturalismo em geral. Nós não a encontramos, por exemplo, na obra de Verga nem nos romances naturalistas de Eça de Queirós; mas a encontramos sem dúvida nos de Zola, cabeça-de-turco de Lukács, que a partir deles procedeu a uma extrapolação. Talvez por influência de Zola nós

²¹⁸ SCHWARZ, R. “Adequação nacional e originalidade crítica”, *Sequências brasileiras*, 1999, p. 41; idem, “Originalidade da crítica de Antonio Candido”, *Novos Estudos*, 1992, p. 43. Entre a primeira e a segunda versão, Schwarz fez acréscimos na parte final do ensaio, com reflexão sobre o trabalho comparativo na primeira parte de *O discurso e a cidade*. Entretanto, o autor de *Um mestre...* não faz nenhuma referência a “Quatro esperas”. Para não fugir ao âmbito da especialidade de Schwarz, pensando no preceito do comparatismo — “um trabalho muito meditado” —, caberia perguntar, para complexificar a discussão sobre forma objetiva: por que Machado de Assis — a partir de *Memórias Póstumas* — é literariamente muito superior a Aluísio de Azevedo? Supomos que Schwarz tenha uma boa resposta, mas a comparação não consta, nem de passagem, em *Um mestre...*

²¹⁹ ARANTES, P. “Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo”, *Dentro do texto, dentro da vida*, 1992, p. 246

²²⁰ Idem, “Sentimento dos contrários”, *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*, 1992, p. 19

²²¹ SCHWARZ, R. “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’”, *Esboço de figura*, 1979, p. 133

²²² ARANTES, P. “Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo”, *Dentro do texto, dentro da vida*, 1992, p. 248

a encontramos também nos de Aluísio, sendo em ambos os casos, a meu ver, elemento de força e não de fraqueza.²²³

Numa passagem que pode ser tomada como a fundamentação prévia dessa discordância, Candido dizia que com as teorias do húngaro “o elemento social se torna fator de constituição da estrutura”, assim, operando no “plano profundo”, o marxismo “não apenas abre caminho para a análise das ideologias, mas permite estratificar a compreensão do texto, estabelecendo a possibilidade de existência de mais um nível de significado” — de dois níveis, o primeiro é de “articulação formal, produto sobretudo da independência do autor e de sua adequação às normas estéticas vigentes”; o segundo nível é de “articulação propriamente estrutural, devido a impregnações vindas da sociedade e escapando ao governo racional do autor”. Entretanto, mais uma vez, ponderava que “nem sempre Lukács explorou devidamente esta seara estimulante”.²²⁴ Ou seja, num texto originalmente de 1975, proveniente de conferência intitulada “Literatura — Sociologia”, uma espécie de desenvolvimento do ensaio *Crítica e sociologia*, os dois níveis remetiam ao que Schwarz veio a chamar de materialismo “fraco” e “forte”. Candido, todavia, valorizando nos dois níveis o choque dos contrários, tomava-o, para repetir as palavras do ensaio sobre *O cortiço*, como “elemento de força e não de fraqueza”, portanto, tinha em alta conta, “sobretudo”, “a divergência dialética entre ambos, o que enriquece muito a visão crítica, devido ao senso das tensões”.²²⁵ Assim sendo, o húngaro era mais que uma referência, era um interlocutor de relevo. E o que antes ganhava a formulação de “princípio geral”, “princípio estrutural” ou “redução estrutural”, passava a interessar preponderantemente sob a designação de “estruturação” — palavra que enfatiza o elo entre estrutura e processo, recusa do anti-histórico. Segundo a leitura seletiva de Candido, Lukács colaborava nesse passo, “sobretudo porque ele se interessava não apenas pela transposição do fato em tema, mas pela função deste processo na estruturação da obra”.²²⁶ Uma síntese pormenorizada dos termos em que se dava a interlocução, inclusive com a numeração dos muitos passos, foi realizada por Candido em um parágrafo denso:

A esta altura podemos tentar um apanhado geral, dizendo que os problemas propostos pelo positivismo crítico e retomados de maneira muito mais requintada pelo marxismo levam a constatar, no domínio das relações entre literatura e sociedade, que: (1) há um vínculo entre a produção do texto e a sociedade a que pertence o autor; (2) este vínculo consiste basicamente na possibilidade de exprimir os traços desta sociedade, fazendo do texto uma representação especial

²²³ CANDIDO, A. “De cortiço a cortiço”, *O discurso e a cidade*, 2004, p. 116

²²⁴ Idem, “Duas vezes ‘A passagem do dois ao três’”, *Textos de intervenção*, 2002, pp. 53-54

²²⁵ Ibid., p. 54

²²⁶ Ibid., pp. 53

da realidade exterior; (3) ao passarem de “fato” a “assunto”, os traços da realidade exterior se organizam num sistema diferente, com possibilidades combinatórias mais limitadas, que denota a sua dependência em relação à realidade; (4) há portanto uma deformação criadora, devida à tensão entre o desejo de reproduzir e o desejo de inventar; (5) esta deformação depende em parte da discrepância entre o intuito do autor e atuação de forças por assim dizer mais fortes do que ele, que motivam a constituição de um subsolo debaixo da camada aparente de significado; (6) tais forças determinantes se prendem sobretudo às estruturas mentais dos grupos e classes sociais a que o autor pertence, e que se caracterizam por um certo modo de ver o mundo; (7) o elemento individual puxa a expressão estética para um lado, enquanto o elemento social puxa eventualmente para outro o significado profundo, diversificando o texto verticalmente e dando-lhe uma profundidade que obriga a complementar a análise estética pela análise ideológica; (8) na medida em que a superfície aparente do texto é a sua organização formal, a sua camada estética propriamente dita, ela comanda o trabalho analítico sobre a camada profunda, que só se configura através dela, mas por sua vez a esclarece, de torna-viagem.²²⁷

Os passos que iam de um a sete condensavam a especificidade da proposta de Candido: a articulação autor-obra-sociedade, ou seja, termos mais abrangentes que os de *Formação*, autor-obra-público. Afinal, o objetivo da proposta, diferentemente da obra em que se tratava da “história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura”²²⁸ era o desejo do crítico de compreender com acuidade a “formalização ou redução estrutural dos dados externos.”²²⁹ No passo oito, o final, voltamos mais uma vez ao que em *Formação* foi definido como “trabalho analítico intermediário”.

Ao desenvolver seu pensamento sobre esse trabalho, Candido colocava questões relevantes para o percurso desse capítulo quanto à junção das sete referências que detalhamos ao longo desse tópico. As cinco referências localizadas em algum ponto entre formalismo e estética (Wellek e Warren, Leavis, Forster, Muir, Lubbock) proporcionavam o aprofundamento, através da recepção de bibliografia de língua inglesa, daquilo que no terceiro tópico do primeiro capítulo delimitamos como *método básico*.

No que se referia à leitura de prosa de ficção, o *método específico* de Candido consistia no cruzamento desse *método básico* — enriquecido sobretudo por essas cinco referências, além da *explication de texte* embutida em *Mimesis* — com as propostas de Auerbach e Lukács para as relações realidade-literatura, sociedade-ficção — e ainda, como veremos adiante, uma especificidade a mais, brasileira, no âmbito dessas relações.

²²⁷ CANDIDO, A. “Duas vezes ‘A passagem do dois ao três’”, *Textos de intervenção*, 2002, pp. 55-56

²²⁸ Idem, *Formação da literatura brasileira*, 1959, v. 1, p. 19

²²⁹ Idem, “Dialética da malandragem”, *O discurso e a cidade*, 2004, p. 28

A tentativa desse cruzamento já estava no horizonte de Candido desde o capítulo “O aparecimento da ficção”,²³⁰ quando identificava dois dogmatismos. Um em Lukács (“grande realismo”), outro em Leavis (“visão ética”). Para o crítico brasileiro, os “melhores momentos” do romance em sua história “são aqueles em que permanece fiel à vocação de *elaborar* conscientemente uma realidade humana que extrai da observação direta, para com ela construir um sistema imaginário e mais durável”.²³¹

Isso tinha “alguma coisa de semelhante” aos dois dogmatismos, mas “com mais flexibilidade”.²³² E um caso exemplar dessa postura de flexibilidade, muitos anos depois, foi o acerto de contas com Proust²³³ pela via de um acerto também com a relação realismo-realidade: paradoxalmente “talvez a realidade se encontre mais em elementos que transcendem a aparência dos fatos e coisas descritas do que neles mesmos”.²³⁴

Voltando a “Literatura — Sociologia”, vemos que Candido argumentava contra uma mentalidade “disjuntiva” entre duas opções. Primeira: “conceber o texto como todo autônomo, a ser estudado na sua estrutura, sem referência necessária ao contexto cultural e social”. Segunda: conceber o texto “como aspecto da cultura, inteligível apenas na medida em que referido a ela e à sociedade”. Quanto às linhas da primeira opção, dizia-se:

Convém lembrar a propósito que os progressos feitos nessa investigação [específica dos textos literários] estiveram, frequentemente, ligados a uma posição anti-histórica e portanto anti-sociológica. Com efeito, eles foram devidos em parte a uma reação contra o excesso de espírito histórico, que tinha levado a exacerbar a concepção do texto como produto de fatores externos e, portanto, a desconhecer os seus aspectos específicos. Não obstante, é preciso lembrar que o método excelente da *explication de texte* 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.

²³⁰ Num estudo bastante abrangente sobre Antonio Candido, Joaquim Aguiar trata desse capítulo e afirma ser “possível reconhecer aí, nas páginas iniciais do texto, algumas teorias do romance”: a de Arnold Hauser, a de Ian Watt, a de Mikhail Bakhtin e a de Lukács. Cf. AGUIAR, J. A. “Ensaio de Antonio Candido: um roteiro de leitura”, *O crítico luminoso e o narrador acabrunhado: Antonio Candido e Grande Sertão: Veredas em dois estudos*, 2012, p. 106ss. O problema aqui é o significado de “reconhecer”. Se Aguiar quer dizer que é possível fazer uma aproximação entre as páginas de Candido e as quatro referidas teorias do romance, não há o que questionar, é mesmo possível fazer isso. Entretanto, se ele quer dizer que Candido, durante a elaboração da *Formação*, leu e assimilou, no conjunto, esses quatro teóricos, isso já é questionável.

²³¹ CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*, v. 2, 1959, p. 109

²³² *Ibid.*, p. 109

²³³ Recapitulando: Candido havia dito num rodapé que “Proust envelheceu”, “passou”, “não tem mais razão de ser”, “é uma sobrevivência de museu”. *Idem*, “Vinte anos e...”, *Folha da Manhã*, 4 de março de 1943, p. 5

²³⁴ *Idem*, “Realidade e realismo (via Marcel Proust)”, *Recortes*, 2004, p. 135

De modo geral, no entanto, as posições que mais contribuíram para renovar os métodos de análise e chamar a atenção para o texto enquanto literatura, não enquanto fato cultural ou documento histórico (que ele é também), se fizeram em reação contra a história de cunho positivista, e às vezes com reservas quanto à conveniência de abordar as vinculações sociais. Foi 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; do formalismo russo do decênio de 20, que ficamos conhecendo quase meio século depois; do *New Criticism* dos anos 40, etc.²³⁵

Para um crítico marcado, desde o início de suas atividades na revista *Clima*, pela obsessão de relacionar realidade e literatura, concluía-se que as duas opções extremas eram “ângulos possíveis”, mas “uma posição totalizadora os engloba dialeticamente”. Naquele momento (“nossos dias”), Candido considerava perceber isso “mais claramente”.²³⁶ Entretanto, ele evitava a mentalidade disjuntiva desde os anos 1940, sempre englobando dialeticamente os extremos, procedimento que Paulo Arantes subestima ao minimizar a contribuição de Eliot como “chave apenas formal” de “tradição acolhedora”, com “visão cordata e afirmativa”²³⁷ — argumento ao qual Leopoldo Waizbort se alinha.²³⁸

O fato é que Candido não subestimava,²³⁹ englobava com sutileza os extremos, e englobava, também, nessa tentativa de posição totalizadora, as interpretações sobre a

²³⁵ CANDIDO, A. “Duas vezes ‘A passagem do dois ao três’”, *Textos de intervenção*, 2002, p. 59

²³⁶ Ibid., p. 59

²³⁷ ARANTES, P. “Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo”, *Dentro do texto, dentro da vida*, 1992, pp. 238-239. Paulo Arantes referia-se especificamente ao ensaio “Tradição e talento individual”. T. S. Eliot era um autor ao qual Candido, de fato, atribuíra grande importância, tendo sido o único que mencionou no tópico relativo à área “Definições teóricas” do seu *Memorial*: o esforço teórico pretendia conjugar três momentos (“ênfase do texto em sua autonomia relativa; consideração dos elementos de personalidade e sociedade; tentativa de estudar estes, não como enquadramento ou causa, mas como constituintes da estrutura”). E concluía com a referência ao crítico e poeta inglês: “Este esforço se esboça na tese de concurso (1945), que escolheu assunto teórico e procurou superar certo pragmatismo sociológico inicial, por meio de pontos de vista críticos de T. S. Eliot. Mais recentemente, o livro *Literatura e sociedade* (1965) apresenta formulações de maior esforço integrativo.” CANDIDO, A. *Memorial do candidato*, 1974, p. 3. Arquivo do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH/USP.

²³⁸ cf. WAIZBORT, L. “Sentido das coalescências e sentimento da realidade”, *A passagem do três ao um*, 2007, p. 171

²³⁹ Antonio Candido certamente tinha em vista a importância e amplitude das reflexões do crítico inglês e, para além disso, é possível identificar afinidades com a postura de Eliot pela via da recusa a uma “teoria geral”. As duas questões surgiam em uma abrangente síntese de Wellek: “T. S. Eliot es, con mucho, el crítico más importante del siglo XX en el mundo angloparlante. Su influencia sobre el gusto de su tiempo es clarísima: él ha hecho más que nadie por fomentar el que la sensibilidad cambie alejándose del gusto de los ‘georgianos’ y por revalorizar los períodos y figuras más importantes de la historia de la poesía inglesa. Reaccionó con la máxima energía contra el romanticismo, censuró a Milton y la tradición miltónica, ensalzó a Dante y a los dramaturgos jacobinos, a los poetas metafísicos, a Dryden y a los simbolistas franceses como ‘la tradición’ de la gran poesía. Pero Eliot es, por lo menos, igualmente importante por su teoría de la poesía, que refuerza su nuevo gusto y que es mucho más coherente y sistemática que la que muchos comentaristas y el mismo Eliot se habían permitido. Su concepto de ‘poesía impersonal’, su descripción del proceso creativo, que exige una ‘sensibilidad unificada’ y debería terminar en un ‘correlativo objetivo’, su justificación de ‘tradicción’, su esquema de la historia de la poesía inglesa como proceso que condujo a la ‘disociación’ de una sensibilidad originariamente unificada, su insistencia en la importancia de la ‘perfección del habla común’ como lenguaje de la poesía, su discusión acerca

realidade brasileira. Se “Literatura — Sociologia” pode ser tido como continuidade das reflexões mais gerais de *Crítica e sociologia*, o ensaio sobre *Caramuru* pode ser considerado como a retomada pontual das teses centrais de *Formação da literatura brasileira* — vale assinalar, oportunamente, que o crítico veio a declarar que *Estrutura literária e função histórica* foi onde pela primeira vez conseguiu mostrar “como os dados da personalidade e os da sociedade se transformam numa realidade estética autônoma”.²⁴⁰ E convém acrescentar: e se tratava de realidade especificamente brasileira, portanto, uma junção da tríade autor-obra-público com a tríade autor-obra-sociedade, ao desejo dos brasileiros (ter uma literatura) unia-se o desejo do crítico (explicar a relação realidade-literatura).

Nesse ensaio-marco, Candido revisitava as teses da dialética de arcadismo e romantismo e de particular e universal, aprofundando-as em todos os sentidos: social, cultural, ideológico, literário. Os primeiros românticos leram a epopeia como “uma espécie de pré-romance indianista”²⁴¹ — tendo sido precedidos não apenas pela leitura, mas pela tradução novelística que um francês realizou sob a designação de “roman-poème”.²⁴² O que tornou isso possível foi a ambiguidade estrutural que caracterizava *Caramuru*, a qual, como já mencionamos no tópico anterior desse capítulo, fundava-se em três princípios estruturais (colonização, natureza, índio) e em um princípio organizador (religião, uma ideologia). Princípio este que possibilitava a fusão do local e do universal — “a sua natureza de branco assimilado ao índio, e que ao mesmo tempo o assimila”.²⁴³ Assim, o procedimento de Candido pode ser entendido como um vaivém temporal em vários momentos da realidade à cata de um *modo de ser brasileiro* e, claro, da sua compreensão pelos envolvidos no processo — como ele assinalava, não identificando precisamente o fim do processo: o que “fomos, e talvez ainda o sejamos”.²⁴⁴

de la relación entre ideas y poesía bajo el término ‘creencia’, todo esto son asuntos importantísimos de la crítica para los que Eliot encontró fórmulas memorables cuando no soluciones siempre convincentes. La importancia de Eliot como teórico se ve oscurecida de algún modo por su constante desinterés hacia la estética y por negar la posibilidad de un pensamiento sistemático. Dice ser demasiado consciente de su ‘incapacidad para el razonamiento abstruso’ y, por consiguiente, que no tiene una ‘teoría general propia’ y afirma que ‘el extremo de teorizar sobre la naturaleza de la poesía, sobre la esencia de la poesía, si es que hay alguna, pertenece al estudio de la estética y no le corresponde al poeta o al crítico con mis limitadas aptitudes’.” WELLEK, R. “T. S. Eliot”, *Historia de la crítica moderna*, v. 5, pp. 289-290

²⁴⁰ CANDIDO, A. “Entrevista a Luiz Carlos Jackson”, *A tradição esquecida*, 2002, p. 129

²⁴¹ Idem, “Estrutura literária e função histórica”, *Literatura e sociedade*, 2008, p. 199

²⁴² A tradução para o francês foi realizada por François Eugène Garay de Monglave, “admirador, amigo e propagandista de Pedro I”, sob o título de *Caramuru ou la Découverte de Bahia, Roman-poème Brésilien*. E Candido fornecia as restantes informações da edição: “par José de Santa Rita Durão, 3 vols., Eugène Renduel, Paris, 1829”. Ibid., p. 193

²⁴³ Ibid., p. 189

²⁴⁴ Ibid., p. 190

O Diogo real, o Álvares, viveu a maior parte de sua vida ainda na primeira metade do século XVI — o colonizador era um português fora de Portugal. Durão publicou a sua obra, com o Diogo fictício, o Caramuru, no final do século XVIII, portanto, mais de dois séculos depois — o escritor era um súdito nascido nos domínios do reino português mas não em Portugal. Os românticos, como Gonçalves de Magalhães, leram no Diogo fictício sobretudo o Caramuru, meio século depois da publicação da epopeia, pouco mais de dez anos após a Independência — os escritores já estavam, assim, em nação brasileira. Candido, por sua vez, leu e releu a obra, identificou a ambiguidade estrutural do Diogo-Caramuru, e isso mais de um século após os românticos, quase dois séculos depois da publicação (1945-1961) — o crítico procurava, no trânsito entre o real e o alegórico a “realidade estética”, especificamente brasileira e autônoma:

Se Diogo-Caramuru é ambíguo, é porque o fomos, e talvez ainda o sejamos, sob o impacto de civilizações díspares, à busca de uma síntese frequentemente difícil, mas que se torna possível pela redução de muitas diferenças ao padrão básico da cultura portuguesa, leito por onde fluímos e engrossamos, e que Diogo exprime, ao exprimir a adaptação do branco à América.²⁴⁵

O foco no “impacto de civilizações díspares” da “realidade estética” foi tratado, nesse ensaio, com a nítida predominância do cultural e do ideológico sobre o social. Embora Candido tecesse importantes considerações sobre a “classe dominante”, que se aproveitou, entre outras produções intelectuais “em sentido nacional”, de *Caramuru* e, embora, ainda, apontasse o “curioso trabalho de *limpeza*” que Durão empreendeu quanto ao Diogo real. Uma gradação mostra que a dimensão do social cresce progressivamente nos ensaios *Dialética da malandragem* e *De cortiço a cortiço*. Antes de passar a eles, duas questões ainda sobre esse ensaio demandam atenção.

Uma é a distinção entre “princípios estruturais” (no plural) e “princípio organizador” (no singular). Como vimos, Schwarz argumentava que a terminologia de Candido estava fora da órbita marxista. Segundo a aproximação que propusemos páginas atrás, termos e expressões axiais dessa terminologia provinham sobretudo das obras que estavam em algum ponto entre formalismo e estética, como as de Lubbock e Leavis. Mas, aqui, “princípios estruturais” estavam para “princípios constitutivos” assim como “princípio organizador” estava para “princípio estrutural”, ou seja, as sutis diferenças do ensaio sobre *Memórias de um sargento de milícias* reforçam ainda mais a hipótese do empréstimo terminológico proveniente de passagens, por exemplo, de *The craft of fiction* — o “princípio estrutural” (no singular)

²⁴⁵ CANDIDO, A. “Estrutura literária e função histórica”, *Literatura e sociedade*, 2008, p. 190

equivalia, por outro lado, ao “princípio geral” de *O homem dos avessos*, expressão que aparecia em Lubbock.

E a segunda questão, que também reforça essa hipótese, é uma variação quanto ao “trabalho analítico intermediário” (expressão utilizada em *Formação da literatura brasileira*) que tocava no problema da recepção. O último parágrafo propunha:

Do ponto de vista metodológico, podemos concluir que o estudo da função histórico-literária de uma obra só adquire pleno significado quando referido intimamente à sua estrutura, superando-se deste modo o hiato frequentemente aberto entre a investigação histórica e as orientações estéticas.²⁴⁶

As “orientações estéticas” não deixam de incluir, como já demonstramos fartamente, um livro que se revelou digno de repetidas releituras por parte de Candido, o de Lubbock — mas o crítico brasileiro seria, anos depois, como vimos, mais explícito quanto ao lugar que para ele cabia às “orientações estéticas”, o objetivo era englobá-las. A relação entre “estrutura” e “função histórico-literária” vincula-se a discussões quanto à recepção literária ao longo do tempo — retornaremos a esse ponto no capítulo final. Por ora, precisamos acompanhar os desenvolvimentos acerca da “realidade estética autônoma” e do *modo de ser brasileiro*.

Depois de tratar de obra que foi apropriada pelo romantismo sobretudo no período 1836-1845, com “uma edição de três em três anos”,²⁴⁷ Candido decidiu-se por retomar outra obra que também já constava na *Formação*. Publicado bem no início da segunda metade do século XIX, *Memórias de um sargento de milícias* aparecia num capítulo significativamente intitulado “O triunfo do romance”, ao lado de, entre outros, Alencar. Entre “uma espécie de pré-romance” (*Caramuru*) e um romance triunfante, as referências de Wellek e Warren, Forster, Muir, Lubbock, Lukács e Auerbach mostravam-se certamente de maior proveito, agora não se tratava de epopeia com “substância novelística”,²⁴⁸ mas, propriamente, de romance.

Havia, novamente, um vaivém na realidade histórica, pautado, claro, pela autonomia estética da obra: o tempo da ficção, “tempo do rei” (D. João VI, rei entre 1816 e 1822); o tempo da publicação, do “triunfo do romance” (1852-1853, como folhetim; 1854, como livro); o tempo das críticas anteriores (1894, Veríssimo, romance de costumes com “uma espécie de realismo antecipado”; 1941, Mário de Andrade, “um romance de tipo marginal”; 1956, Darcy Damasceno, romance de costumes, nem picaresco, nem histórico, nem realista);

²⁴⁶ CANDIDO, A. “Estrutura literária e função histórica”, *Literatura e sociedade*, 2008, p. 199

²⁴⁷ Ibid., p. 197

²⁴⁸ Ibid., p. 196

o tempo da crítica de Candido (mais ou menos 1946-1970, romance malandro e representativo).

Assim, em mais ou menos quarenta anos, no trânsito entre um período prévio à Independência (o *status* político do Brasil era de Reino Unido) e outro de nação politicamente independente havia três décadas, o autor de *Dialética da malandragem* procurava no interior da realidade estética o que “fomos, e talvez ainda o sejamos”.²⁴⁹ Nisso, como vimos brevemente no tópico anterior, a dialética do local e do universal era reposta de maneira mais precisa, pois o crítico delimitava dois estratos: um “universalizador”, sem mais (“situações e personagens de cunho arquetípico”); outro “universalizador de cunho mais restrito”.²⁵⁰

Este segundo estrato era especificamente brasileiro. O ponto aqui não era mais “exprimir a adaptação do branco à América”,²⁵¹ o objetivo era identificar o teor desse segundo estrato que, como no caso de Diogo-Caramuru, revelava uma ambiguidade persistente. Embora Candido não voltasse a usar a palavra *ambiguidade* e não se trate exatamente da mesma coisa. O pensamento era dialético (*aufheben*,²⁵² conservar-suprimir):

Nas *Memórias*, o segundo estrato é constituído pela dialética da ordem e da desordem, que manifesta concretamente as relações humanas no plano do livro, do qual forma o sistema de referência. O seu caráter de princípio estrutural, que gera o esqueleto de sustentação, é devido à formalização estética de circunstâncias de caráter social profundamente significativas como modos de existência que por isso contribuem para atingir essencialmente os leitores.

Esta afirmativa só pode ser esclarecida pela descrição do sistema de relações dos personagens, que mostra: (1) a construção, na sociedade descrita pelo livro, de uma ordem comunicando-se com uma desordem que a cerca de todos os lados; (2) a sua 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.²⁵³

Assim, enquanto no *Caramuru* colonial o catolicismo (a ideologia) era a “argamassa que liga as partes e solve as contradições”,²⁵⁴ no Brasil independente da “primeira metade do século XIX”, uma “sociedade jovem”, a dialética da ordem e da desordem apresentava-se como contraideologia. O romance é “talvez o único em nossa literatura do século XIX que

²⁴⁹ CANDIDO, A. “Estrutura literária e função histórica”, *Literatura e sociedade*, 2008, p. 190

²⁵⁰ Idem, “Dialética da malandragem”, *O discurso e a cidade*, 2004, p. 31

²⁵¹ Idem, “Estrutura literária e função histórica”, *Literatura e sociedade*, 2008, p. 190

²⁵² Em passagem sobre negação e *Aufhebung*, Safatle diz: “Quando Hegel fala de negação determinada ele faz sempre alusão a uma negação que, de uma certa, conserva aquilo que nega, tal como em uma operação de *Aufhebung*.” Cf. SAFATLE, V. “Aula 5”, *Curso Hegel*, 2005. O texto era utilizado nas aulas de *Teoria das ciências humanas*, não há publicação.

²⁵³ CANDIDO, A. “Dialética da malandragem”, *O discurso e a cidade*, 2004, p. 31

²⁵⁴ Idem, “Estrutura literária e função histórica”, *Literatura e sociedade*, 2008, p. 185

não exprime uma visão de classe dominante”.²⁵⁵ O escritor suprimiu o trabalho (o escravo) e as classes dirigentes. Enformou literariamente o restante: “uns poucos livres trabalhavam e os outros flauteavam ao Deus dará, colhendo as sobras do parasitismo, dos expedientes, das munificências, da sorte ou do roubo miúdo”.²⁵⁶ O choque de “civilizações díspares” produziu algo novo em que a ordem não estava internalizada — “um universo que parece liberto do peso do erro e do pecado”.²⁵⁷ A *ambiguidade estrutural* era o ascendente dos *pares reversíveis*. Candido já havia falado em “síntese frequentemente difícil”.²⁵⁸ E se a comparação do ensaio de 1961 se fazia em relação ao português de classe dominante, que se sobressaía na dialética do local e do universal, aqui ela se voltava para um setor intermediário, foco da labilidade, “uma das dimensões fecundas do nosso universo cultural”.²⁵⁹

Além de não exprimir uma visão da classe dominante, essa fecundidade servia também para um contraste do específico brasileiro quanto a “uma visão estupidamente nutrida de valores puritanos, como a das sociedades capitalistas”. Assim, o procedimento contraideológico definia-se pela indefinição do “valor real de pares antitéticos” (lícito-ilícito, verdadeiro-falso, moral-imoral, justo-injusto, esquerda-direita); demonstrava, por um lado, ganho (flexibilidade), e, por outro lado, perda (inteireza e coerência). Uma sociedade menos rígida que poderia facilitar “a nossa inserção num mundo eventualmente mais aberto”.²⁶⁰

A labilidade configurada na primeira metade do século XIX continuava em voga, portanto, no momento em que Candido escrevia. E o crítico apontava para o futuro (o mundo aberto que Schwarz indaga se seria o socialismo). O que não ficava claro era a dimensão dessa “dimensão fecunda” no interior da sociedade brasileira ao longo do tempo, afinal, a sociedade da primeira metade do século XIX não equivalia àquela em que se encontrava o crítico em 1970. Por mais que houvesse (e haja) persistências, para ficar apenas em um ponto, as relações de trabalho passaram por mais de uma redefinição. Literariamente, em mais um tempo, que não indicamos anteriormente, Candido argumentava que a “dimensão fecunda” fortaleceu-se depois do modernismo, era o que registrava o número de edições das *Memórias*. Nisso, o romance foi favorecido pelos congêneres *Macunaíma* e *Serafim Ponte Grande*,

²⁵⁵ CANDIDO, A. “Dialética da malandragem”, *O discurso e a cidade*, 2004, p. 44

²⁵⁶ Ibid., p. 38

²⁵⁷ Ibid., p. 40

²⁵⁸ Idem, “Estrutura literária e função histórica”, *Literatura e sociedade*, 2008, p. 190

²⁵⁹ Idem, “Dialética da malandragem”, *O discurso e a cidade*, 2004, p. 45

²⁶⁰ Ibid., p. 45

definidos como de maior “virulência e estilização”, romances em que comicidade e “tolerância corrosiva” atingiam as suas “expressões máximas”.²⁶¹

Em resumo, o que Candido esforçava-se por valorizar no romance de Manuel Antônio de Almeida e em sua linhagem modernista era a “desmistificação que o aproxima das formas espontâneas de vida social, articulando-se com elas de modo mais fundo”.²⁶² Portanto, o crítico acompanhava o movimento que se dava no interior de certas formas sociais, no âmbito do espontâneo, caracterizado pela referida dialética da ordem e da desordem. Em *De cortiço a cortiço*, o movimento não privilegiava mais esse âmbito, saía dele, e propunha outra abordagem, a dialética do espontâneo e do dirigido. No ensaio sobre *Caramuru*, sobressaía certo dirigismo tanto na estrutura literária quanto na função histórica, embora o significado tenha variado de acordo com a classe dominante que se projetava no horizonte da produção (glorificação portuguesa) e, depois, no da recepção (glorificação brasileira). E, se no ensaio sobre as *Memórias* sobressaía a espontaneidade, o terceiro deles, sobre *O cortiço*, vai completar o movimento e dar conta de outra configuração histórica e literária.

Civilizações (agora “raças”), natureza, espontaneidade, explorado e explorador estavam representados na realidade romanesca que Candido tomava como alegoria do Brasil. O vaivém temporal do ensaio abarcava mais de dois séculos, os marcos eram as versões de um dito nada tolerante registrado por Antonil (início do século XVIII) e, depois, difundido humoristicamente no Rio de Janeiro (fim do XIX): “Para português, negro e burro, três pês: pão para comer, pano para vestir, pau para trabalhar”.²⁶³ Entre um marco e outro, passando pelas publicações do *Caramuru* e das *Memórias*, o romance de Azevedo foi editado no ano de 1890 e o desenrolar da sua ação concentrava-se num lapso de tempo em que o movimento abolicionista “princiava a formar-se em torno da lei Rio Branco”.²⁶⁴ O dirigismo do português João Romão, o explorador, disciplinava a mescla de desordem circundante encarnada nos habitantes do cortiço. Na obra, os explorados, que seriam condicionados pelos imperativos de raça e natureza, sucumbiam aos efeitos espontaneístas da aclimação — o “abrasileiramento é expressivamente marcado pela perda do ‘espírito da economia e da ordem’, da ‘esperança do enriquecer’.”²⁶⁵

²⁶¹ CANDIDO, A. “Dialética da malandragem”, *O discurso e a cidade*, 2004, p. 45

²⁶² Ibid., p. 42

²⁶³ Idem, “De cortiço a cortiço”, *O discurso e a cidade*, 2004, p. 109

²⁶⁴ AZEVEDO, A. *O cortiço*, 1997, p. 26. A lei Rio Branco, de 1871, era a Lei do ventre livre.

²⁶⁵ CANDIDO, A. “De cortiço a cortiço”, *O discurso e a cidade*, 2004, p. 120

Os termos, como é evidente, não eram os mesmos dos dois ensaios precedentes, isso em função justamente do romance em questão. E o crítico chegava mesmo a ressaltar a diferença em relação a *Memórias* ao dizer que o romance de Azevedo, ao mostrar o mecanismo de formação da riqueza individual, tinha presente “o mundo do trabalho, do lucro, da competição, da exploração econômica visível, que dissolvem a fábula e sua intemporalidade”.²⁶⁶ Nesse sentido, os termos naturalistas dessa dissolução eram:

Um duplo movimento, portanto, ou dois movimentos complementares: um, centrípeto, é a pressão do meio e da raça pesando negativamente sobre o cortiço e fazendo dele o que é; outro, centrífugo, é o esforço do estrangeiro vencendo triunfalmente as pressões. Um leva ao cortiço; outro, sai dele. Aquilo que é condição de esmagamento para o brasileiro seria condição de realização para o explorador de fora, pois sempre a pobreza e a privação foram as melhores e mais seguras fontes de riqueza. De qualquer modo, o movimento social parece o mesmo que o movimento da narrativa, porque, como vimos, o cortiço é ao mesmo tempo um sistema de relações concretas entre personagens e uma figuração do próprio Brasil.²⁶⁷

No jogo do espontâneo e do dirigido, Candido via, dessa vez, “momentos de um processo que sintetiza os elementos antitéticos”. Se a síntese era difícil, aqui ela ocorria. Diferentemente das *Memórias*, a comicidade não era tolerante e o dinheiro não “brota meio milagrosamente”. Assim, no âmbito desse romance, o que antes era dialética da ordem e da desordem estava em processo de transformação. O crítico não dizia isso explicitamente, mas dois pontos permitem fazer a inferência: a observação quanto à dissolução da fábula e a localização da espontaneidade na “maneira de sociabilidade inicial do cortiço, fortemente marcada pelo espírito livre de grupo”.²⁶⁸ Mas o cortiço era e não era o cortiço. Alegoricamente, era o Brasil, aquele espaço figurava “em escorço as condições gerais do país, visto como matéria-prima de lucro para o capitalista”.²⁶⁹ Nesse ponto, novamente, o que não ficava claro era a dimensão dessas “condições gerais”.

Uma interpretação possível para as diferenças entre um ensaio e outro é que o país era (e é) grande, diverso, e nele certamente havia (e há) brasileiros para a persistência da labilidade (“uma das dimensões fecundas do nosso universo cultural”) e para a atuação do projeto econômico sobre as “condições gerais do país” (“matéria-prima de lucro para o capitalista”). O movimento dos três ensaios, depois de deter-se sobre um tempo pouco moderno de trânsito

²⁶⁶ CANDIDO, A. “De cortiço a cortiço”, *O discurso e a cidade*, 2004, p. 128

²⁶⁷ Ibid., p. 119

²⁶⁸ Ibid., p. 128

²⁶⁹ Ibid., p. 128

entre colonização e independência (*Caramuru*) e sobre um tempo, mais moderno mas nem tanto, de memórias imemoriais que puxavam para o atemporal (*Memórias*), detinha-se finalmente sobre um tempo e um foco de modernização mais ou menos intensa (por exemplo: o cortiço ainda era horizontal; havia proximidade espacial entre as classes).

Esse movimento parece dever muito ao contexto do próprio crítico, que entre a elaboração dos dois primeiros ensaios (1946-1970) e a do ensaio sobre *O cortiço* (“terminada em 1973”),²⁷⁰ testemunhava o “milagre brasileiro”, povoado por inúmeros joões-romão ou por seus agentes: “O rápido desenvolvimento econômico levou ao paraíso os brasileiros situados no vértice da pirâmide social — os profissionais, os tecnocratas, os administradores de empresas”, os “salários dessas categorias ultrapassaram os dos seus colegas de igual categoria dos Estados Unidos e da Europa Ocidental”.²⁷¹ Os termos de Candido ao vincular a sociocultural “verdade dos pés” ao romance de Azevedo e à alegorização do Brasil diferiam substancialmente daqueles dos ensaios sobre *Caramuru* e *Memórias*, prevalecia o lado negativo do país “onde a liberdade era uma forma disfarçada de dependência”.²⁷² Daí Arantes colocar o ensaio como “o momento mais alto da ‘teoria’ literária no Brasil”.²⁷³

Entretanto, como Arrigucci chama a atenção ao discutir os movimentos da imaginação crítica e do estilo ensaístico de Candido, é preciso ter em vista que as formulações devem ser tomadas como “uma teoria *ad hoc*, ou seja, um pensamento em situação”.²⁷⁴ Isso explica porque os desenvolvimentos do pensamento tomam direções diferentes como ocorre nos escritos de Paulo Arantes, Roberto Schwarz e José Miguel Wisnik. Para este último, a primazia cabe aos ensaios sobre *Caramuru* e *Memórias*, nos quais eram de maior relevância as ideias do paradigma Sérgio Buarque de Holanda — em comparação às de Gilberto Freyre e Caio Prado Júnior²⁷⁵ — para interpretar “essa realidade movediça, na qual se reconhece o Brasil”, um “largo gradiente sem lastro fixo que comporta, como aspectos do mesmo processo, a malandragem carnavalizante e a marginalidade terrífica confundida com a

²⁷⁰ CANDIDO, A. *O discurso e a cidade*, p. 282

²⁷¹ SKIDMORE, T. *Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964-1985*, 1988, p. 215

²⁷² CANDIDO, A. “De cortiço a cortiço”, *O discurso e a cidade*, 2004, p. 113

²⁷³ ARANTES, P. “Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo”, *Dentro do texto, dentro da vida*, 1992, p. 246

²⁷⁴ ARRIGUCCI JR., D. “Movimentos de um leitor”, *Dentro do texto, dentro da vida*, 1992, p. 195

²⁷⁵ HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*, 1963; FREIRE, G. *Casa-grande e senzala*, 1983; PRADO JR., C. *Formação do Brasil contemporâneo*, 2000

ordem”.²⁷⁶ Portanto, para além do bem e do mal (veneno e remédio), o foco é na dialética de ordem-desordem,²⁷⁷ e não na de espontâneo-dirigido, à qual Arantes e Schwarz dão primazia.

Mas, repetindo a interpretação possível para a sequência dos ensaios, o país era (e é) grande, e a realidade brasileira era (e é) marcada pela diversidade temporal. Assim sendo, se as obras modernistas como as dos Andrade permitiam estabelecer um veio de tradição (causalidade interna) que remetia a *Memórias*, a literatura de Graciliano Ramos, com figuras como Paulo Honório, Luís da Silva e o patrão de *Vidas secas*, tematizavam a modernização do país num veio de tradição menos nítido, mas que em seus elementos remetia a Azevedo e Machado. Nessa direção, Candido identificou uma “pré-consciência do subdesenvolvimento” nas obras do escritor alagoano. Por outro lado, depois de usar termos muito próximos aos dos ensaios sobre *Caramuru* e *Memórias* em *O homem dos avessos*, sobretudo no novo parágrafo que escreveu para a versão em livro, o crítico viria a classificar a literatura de Guimarães Rosa como a “consciência dilacerada do subdesenvolvimento”,²⁷⁸ e isso na pena de um escritor que “talvez tenha sido o primeiro que fez a síntese das obsessões constitutivas da nossa ficção”.²⁷⁹

Vinculada a essas remissões ao passado e ao presente, a relação real-irreal nas obras de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, como vimos ser recorrente no tópico anterior desse capítulo, parece ser uma espécie de dialética implícita ou latente nos escritos de Antonio Candido. Tal dialética, que se encontra nas obras dos dois principais ficcionistas brasileiros do século XX, estaria ligada às oposições que é possível estabelecer entre, de um lado, os ensaios sobre *Caramuru* e *Memórias*, e, de outro lado, *De cortiço a cortiço*. Assim, a diversidade temporal da realidade brasileira, oscilando entre o século XX e as persistências dos séculos anteriores, teria sido literariamente enformada pelos dois escritores de maneira a alçar a literatura brasileira ao plano da melhor literatura mundial. A diversidade de tempos — um dos importantes fatores de complexificação da realidade²⁸⁰ e da literatura²⁸¹ —, caracterizada pelo

²⁷⁶ WISNIK, J. M. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*, 2008, p. 426

²⁷⁷ cf. também: WISNIK, J. M. “O famigerado”, *Scripta*, 2002, pp. 177-198

²⁷⁸ CANDIDO, A. “Literatura e subdesenvolvimento”, *A educação pela noite*, 2006, p. 192, 195

²⁷⁹ Idem, “A nova narrativa”, *Vários escritos*, 2004, p. 251

²⁸⁰ No âmbito das ciências humanas, o tempo foi o domínio que coube à História como a sua especialidade. Assim sendo, as melhores referências para a sua compreensão estão nas obras de historiadores. Cf. por exemplo: GRESPAN, J. “Considerações sobre o método”, *Fontes históricas*, 2005, pp. 291-300; BLOCH, M. *Introdução à história*, 1987; BRAUDEL, F. “História e ciências sociais. A longa duração”, *Escritos sobre a história*, 1978, pp. 41-78; LE GOFF, J. “Documento/Monumento”, *História e Memória*, 1996, pp. 535-549; GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais*, 1989; Idem, *A micro-história e outros ensaios*, 1989; Idem, “Prefácio à edição italiana”, *O queijo e os vermes*, 1987, pp. 15-34; DOSSE, F. *A história em migalhas*, 1992; CHARTIER, R. *História cultural*, 1990. Para propostas mais detidas quanto à complexidade do tempo, há as reflexões teóricas de um filósofo quanto a um “método progressivo-regressivo”. Cf. SARTRE, J.-P. *Questões de método*, 1987. E há

encontro de mais de um momento do moderno e, também, do não-moderno, contribuiu para que Graciliano Ramos e Guimarães Rosa superassem o impasse que Candido identificou no final do ensaio sobre *O cortiço*: a “necessidade de representar o país por acréscimo, que não se impunha a Zola em relação à França, diminui o alcance geral do romance de Aluísio, mas aumenta o seu significado específico.”²⁸²

As indicações dos prefácios de *Tese e antítese* e de *O discurso e a cidade* reforçam essa hipótese. No primeiro livro, de 1964, como vimos, os dois escritores brasileiros eram colocados em pé de igualdade com Dumas, Eça de Queirós e, sobretudo, Joseph Conrad. Isso se devia à abordagem que os cinco faziam de “problemas de divisão ou alteração, seja na personalidade do escritor, seja no universo da sua obra”. Essa “divisão do ser” seria a “componente própria do homem moderno”.²⁸³ No prefácio do segundo livro, de 1993, Candido separava em duas partes ensaios sobre obras do século XIX e do XX. As da primeira — *Memórias, L'Assommoir, I Malavoglia, O cortiço* — “procuram reproduzir a realidade”. As obras da segunda parte — de Cavafis, Kafka, Buzzati, Gracq²⁸⁴ — “desejam transfigurar a realidade”.²⁸⁵ Ora, em obras de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa era possível encontrar, fundidos, real e irreal, oscilação entre, de um lado, lugar e tempo precisos dos romances do século XIX e, de outro, transfigurações do século XX, nas quais também se infiltravam “dramas e angústias”.²⁸⁶ Não era à toa que um dos termos de comparação dos quais Candido se valia era, justamente, Kafka.

Em *Caetés* e *S. Bernardo*, a dialética real-irreal era, segundo as leituras de Candido, mais evidentes. O protagonista João Valério configurava-se entre a Luísa real e os caetés irrealis. O

também as ponderações de um historiador quanto a uma “concepção mais diferencial do tempo histórico”. Cf. ANDERSON, P. “Modernidade e revolução”, *Novos estudos Cebrap*, 1986, n. 14, pp. 2-15

²⁸¹ No âmbito da literatura, houve diferentes abordagens sobre o tempo, às quais faremos referência no capítulo final. Nos escritos de Antonio Candido, um exemplo significativo e elaborado da maneira complexa como o tempo pode ser tratado está nas considerações sobre a obra de Proust: “a obra de Proust delineia um tratamento simultâneo da estrutura e do processo, ou, nos termos da presente discussão, do pormenor integrado em configurações expressivas, e sua alteração no tempo como *lei* do significado. Resulta um paradoxo aparente, pois ele descreve a mudança incessante de seres, relações e coisas no fluxo temporal, mas encontra o significado nas permanências que essa mudança revela — o que vem definido no citado volume de *Em busca do tempo perdido* [*O tempo redescoberto*, volume VII], carregado de teoria da arte e da literatura. [...] ver as coisas no tempo é vê-las de modos diversos, em várias etapas; portanto, é atingir um maior grau de generalidade, que define a permanência (relativa) da estrutura sob o processo que a constitui.” CANDIDO, A. “Realidade e realismo (via Marcel Proust)”, *Recortes*, 2004, pp. 137-141.

²⁸² Idem, “De cortiço a cortiço”, *O discurso e a cidade*, 2004, p. 129

²⁸³ Idem, “Prefácio”, *Tese e antítese*, 1964, sem paginação

²⁸⁴ Tratava-se de “o poema ‘Esperando os bárbaros’, a narrativa ‘A construção da muralha da China’, os romances *O deserto dos tártaros* e *O litoral das Sirtes*”. Idem, “Prefácio”, *O discurso e a cidade*, 2004, p. 10

²⁸⁵ Ibid., p. 10

²⁸⁶ Ibid., p. 11

romance de Paulo Honório dividia-se entre a realidade dos atos que precediam a morte de Madalena e a irrealidade do monólogo interior que a sucedia — Candido falava em “representação evocativa” e em “nítido antinaturalismo”.²⁸⁷ Mas era em *Angústia* que a dialética real-irreal surgia de maneira mais complexa, pois nessa obra de “realidade fantasmal” a “narrativa rompe amarras com o mundo”, o “devaneio assume valor onírico, e o livro parece ao leitor ‘...as horas de um longo pesadelo...’.”²⁸⁸ Na obra sobre Fabiano e sua família, por sua vez, a mesma dialética aparecia de maneira discreta na cachorra-personagem Baleia — e Candido compreendia a dialética real-irreal como “criação em sentido pleno, como se o narrador fosse, não um intérprete mimético”, mas sim “alguém que institui a humanidade de seres que a sociedade põe à margem, empurrando-os para as fronteiras da animalidade”.²⁸⁹

Quanto a Guimarães Rosa, o conto de Matraga e o romance de Riobaldo davam margem a diversos exemplos da dialética real-irreal nos dois ensaios de Candido. Três exemplos são suficientes. Em primeiro lugar, a “ontologia peculiar do jagunço”, que embalava os leitores e, depois, “só por um esforço de reflexão podemos pensar em termos históricos ou sociológicos” — entramos no domínio do arquetípico e, uma vez aí, “todos nós *somos* Riobaldo”.²⁹⁰ Em segundo lugar, a geografia do sertão, que não se esgotava na observação:

Premido pela curiosidade o mapa se desarticula e foge. Aqui, um vazio; ali, uma impossível combinação de lugares; mais longe uma rota misteriosa, nomes irreais. E certos pontos decisivos só parecem existir como invenções. Começamos então a sentir que a flora e a topografia obedecem frequentemente a necessidades da composição; que o deserto é sobretudo projeção da alma, e as galas vegetais simbolizam traços afetivos. Aos poucos vemos surgir um universo fictício, à medida que a realidade geográfica é recoberta pela natureza convencional.

Desdobremos bem o mapa. Como um largo couro de boi, o Norte de Minas se alastra, cortado no fio do lombo pelo São Francisco, — acidente físico e realidade mágica, curso d’água e deus fluvial, eixo do Sertão.²⁹¹

E, em terceiro lugar, a configuração do “des-nortear” (“tirar a qualidade própria do Norte”) era a motivação para a guerra, atividade por meio da qual os jagunços, que “são e não

²⁸⁷ CANDIDO, A. *Ficção e confissão*, 1956, p. 37; Idem, “Os bichos do subterrâneo”, *Tese e antítese*, 1964, p. 104

²⁸⁸ Idem, *Ficção e confissão*, 1956, p. 46

²⁸⁹ Idem, “Cinquenta anos de *Vidas secas*”, *Ficção e confissão*, 2006, p. 149

²⁹⁰ Idem, “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”, *Vários escritos*, 2004, p. 115, 117

²⁹¹ Idem, “O homem dos avessos”, *Tese e antítese*, 1964, p. 124

são reais”, transformavam a narrativa em um romance de Cavalaria, “e a unidade profunda do livro se realiza quando a ação lendária se articula com o espaço mágico”.²⁹²

Portanto, havia mesmo em Candido, ao abordar os dois principais escritores brasileiros do século XX, uma dialética ora mais, ora menos implícita ou latente entre real e irreal, entre *reproduzir* e *transfigurar*. E, como se não bastasse a *coerência* literária das complexidades do irreal (que também remetiam ao real), a *redução estrutural* do real, numa interpretação possível dos ensaios do crítico, era caracterizada pela diversidade temporal. As fusões presentes nas obras configuravam peças nas quais “cada palavra ou conceito, obtidos nas altas temperaturas da inspiração e lavrados pelo senso artístico, perfazem a unidade inimitável cujo efeito sobre nós procuramos inutilmente explicar”.²⁹³ Entretanto, Candido esforçava-se, depois dessas palavras de 1956, para ajustar a explicação no seu percurso em busca da melhor formulação crítica. Nisso, o memorial do crítico para o concurso de Professor Titular de Teoria Literária e Literatura Comparada, datado de 16 de maio de 1974, trazia especificações relevantes para as hipóteses da colocação das obras de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa no plano de uma literatura mundial e da dialética mais ou menos implícita ou latente de real-irreal.

Quanto à primeira hipótese, Candido definia sete “Áreas de produção intelectual”: “Definições teóricas”, “Aplicações à literatura brasileira”, “Aplicações na perspectiva comparatista”, “Pesquisas de estrutura”, “Literatura e sociedade global”, “Ensaísmo crítico” e “Crítica e teoria no ensino”. O livro *Tese e antítese* aparecia, sozinho, na terceira área, sobre a qual o crítico dizia:

No âmbito de uma literatura comparada livre, preocupada menos com a influência verificável do que com a ocorrência de temas e processos nos diferentes espaços culturais, esses pontos de vista aparecem no livro *Tese e antítese* (1964), voltado sobretudo para o problema da divisão romântica da personalidade e seu sentido histórico-social na literatura.²⁹⁴

Os ensaios sobre Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, sobretudo comparatistas, vinham, assim, depois das “Aplicações à literatura brasileira” (mencionava-se apenas *Formação da literatura brasileira*) e antes das “Pesquisas de estrutura” (essas pesquisas abarcavam, entre outros, os ensaios sobre *Caramuru* e *Memórias de um sargento de milícias*).

²⁹² CANDIDO, A. “O homem dos avessos”, *Tese e antítese*, 1964, pp. 127-129

²⁹³ Idem, *Ficção e confissão*, 1956, p. 34

²⁹⁴ Idem, *Memorial do candidato*, 1974, pp. 2-5. Arquivo do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH/USP.

Quanto à segunda hipótese (dialética real-irreal), Candido indicava, na parte sobre “Cursos ministrados”, para o ano de 1967: “Realidade e irrealidade na ficção”. Eis, portanto, os indícios das coordenadas para aquilo que surgia nos ensaios: “realidade e irrealidade” no “âmbito de uma literatura comparada livre” que levava em conta “a ocorrência de temas e processos nos diferentes espaços culturais”. Como já sabemos, a aplicação da perspectiva comparatista de Candido vai dar origem a ensaios como aqueles que constituíram a primeira e a segunda parte de *O discurso e a cidade*. Depois de *Tese e antítese*, o crítico trataria apenas circunstancialmente das obras de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. Mas, como procuramos mostrar, as coordenadas do problema, no âmbito de uma literatura brasileira *já formada* e passível da *aplicação da perspectiva comparatista* como aquela que foi empreendida em *Tese e antítese*, eram discerníveis a partir da leitura atenta da reunião dos escritos a que aqui recorreremos.

Voltaremos ainda ao assunto no capítulo final.

CAPÍTULO 3

ALFREDO BOSI, LUIZ COSTA LIMA, ADÉLIA MENESES

Diferentemente de Antonio Candido, “homem-ponte” entre a *crítica de rodapé* e o que podemos talvez impropriamente chamar de *crítica universitária*, Alfredo Bosi, Luiz Costa Lima e Adélia Meneses dominaram, exerceram e exercem o ofício de crítico literário num contexto de expansão, reforma, consolidação e questionamento das instituições universitárias brasileiras. Compreender esse processo, como fizemos nos capítulos anteriores, requer uma retomada histórica mínima para situar as novas condições de recepção crítica de literatura em geral e, particularmente, das obras de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa.

1. Universidades, professores, críticos

A Universidade de São Paulo (USP) consolidou-se nos anos 1930/1940 através de um projeto universitário estadual reconhecidamente “mais bem formulado”¹ quando comparado às iniciativas federais em torno da Universidade do Distrito Federal (UDF) — ainda nos tempos de Capanema — e da Universidade de Brasília (UnB) — no período anterior ao golpe em 1964.

Ao discutir o teor da proposta paulista, Franklin Leopoldo e Silva pondera:

O projeto de universidade mais cuidadosamente formulado na história do país foi o da Universidade de São Paulo, amadurecido entre os anos 20 e 30 por liberais ilustrados, preocupados com a consolidação da República num país de tradições rasas e em cuja cena política dominavam as oligarquias, vistas pelos liberais paulistas como lastro inútil e indesejável, responsável pela lentidão do ingresso na modernidade política. É interessante notar que a decantada “formação das elites”, bandeira ostensiva do grupo que então pensava a futura universidade, aparecia como algo indissolúvelmente ligado ao caráter público da universidade, sendo visto como a maneira de superar os vícios que proliferavam no cenário político.

As novas elites, resultantes de um processo de formação cultural concebido a partir de horizontes amplos e desvinculados dos limites profissionalizantes, descomprometidas com as motivações sócio-econômicas que viabilizavam a reprodução da política oligárquica, deveriam fazer frutificar uma mentalidade propícia ao cultivo dos mais elevados valores culturais e políticos, que se concebia naturalmente como sendo aqueles vinculados ao ideário liberal.

Qualquer que seja o juízo que se faça acerca da ideologia subjacente à proposta, há de se convir, mormente num olhar retrospectivo, que se pensava numa convergência entre a universidade pública, a coisa pública e o homem público. Deliberadamente ou não, e mesmo com graus variáveis de autenticidade, o liberalismo ilustrado da época, ao menos no contexto da campanha pela universidade, conferiu ao *público* o estatuto de um *valor*, concebendo a universidade pública como o lugar apropriado para a discussão e a construção de valores.

Ainda que se possa ver aí um certo direcionamento, definido a partir de posições ideológicas determinadas, é possível perceber, ao menos residualmente, uma iniciativa de promoção do *público* e do *institucional* a condições indispensáveis à consecução de finalidades consideradas positivas para a sociedade em vias de organização.²

Como vimos no capítulo anterior, era no interior desse projeto que Antonio Candido se movimentava desde o momento em que frequentou o Colégio Universitário da própria USP — colégio esse que, convém observar, seria extinto em um dos muitos lances de distanciamento-

¹ SILVA, F. L. “Reflexões sobre o conceito e a função da universidade pública”, *Estudos Avançados*, 2001, p. 302. Os autores de *Tempos de Capanema* também argumentam nesse sentido quanto ao projeto uspiano.

² *Ibid.*, pp. 299-300

aproximação entre estado e federação; nesse caso, durante a Reforma Capanema. E como vimos também, Candido não só se formou na USP como foi professor assistente de Fernando de Azevedo e organizou o *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo*, o que fazia parte de uma articulação *OESP-USP-Clima* e contava com muitos membros da família Mesquita – entretanto, como também tratamos, Candido não passou pelo filtro do concurso para Literatura Brasileira quando ainda jovem (em 1945) e, como assinalamos, muitos anos depois, o crítico viria a ser referir ao jornal, e por tabela aos Mesquita, distanciadamente como “representante da burguesia ilustrada”,³ portanto, em termos muito próximos aos que ora citamos de Franklin Leopoldo e Silva.

Para além da concordância nos termos, convém notar que o filósofo, de maneira ainda mais distanciada, não deixa de fazer uma ironia e uma ressalva. A ironia: “A confiar nos discursos, quase se poderia dizer que Platão não esperaria mais do sistema educacional da República do que os Mesquita da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP.”⁴ A ressalva diz respeito à ambiguidade (“um jogo de aproximação e distanciamento”) que marcou o grupo envolvido na fundação da universidade, pois Armando de Salles Oliveira – que viria a merecer uma estátua na Cidade Universitária do Butantã – assumiu a interventoria de São Paulo:

O fato é que a participação no poder, sobretudo nas circunstâncias do período pós-revolução de 32, teve consequências para a conduta política e para a imagem auto-constituída do grupo de liberais paulistas que idealizou a Universidade de São Paulo. É importante pensar a fundação da Universidade no contexto daquela atualidade, mais do que a partir das reconstituições posteriores, mesmo que feitas pelos próprios protagonistas, já que a simples mudança na ênfase dos fatores determinantes – sem mencionar as reinterpretações mais profundas e desviantes – tende a distorcer a compreensão do processo. As racionalizações idealizantes da vontade de poder político possuem um alcance incalculável, e a análise nestes casos sempre corre o risco da simplificação no julgamento dos resultados da correlação de forças. Para o propósito deste texto, no entanto, basta mencionar que o projeto de fundação da USP, elaborado pelo grupo liberal paulista, teve como condição de sua implementação a aliança deste grupo com o governo autoritário, o que não pôde deixar de repercutir no próprio projeto, em termos de continuidade imediata de sua realização. Não é possível ignorar a proximidade entre 1934 e 1937, isto é, entre a fundação da Universidade, sob o Governo Provisório, e o advento do Estado Novo.⁵

Apesar de a abordagem que Franklin Leopoldo e Silva realiza ser bastante minuciosa, ele reconhece que para fugir ao “risco da simplificação” seria necessário um estudo ainda

³ CANDIDO, A. “Prefácio”, *Suplemento Literário: que falta ele faz!*, 2007, pp. 8-9

⁴ SILVA, F. L. “A experiência universitária entre dois liberalismos”, *Tempo Social*, 1999, p. 10

⁵ *Ibid.*, p. 11

mais profundo, trabalho ao qual também não nos propomos aqui. A ressalva, entretanto, evidencia que é preciso levar em conta a ambiguidade que caracterizava o nascimento da USP, ou seja, os distanciamentos em relação ao poder federal mas, ao mesmo tempo, as aproximações. A finalidade disso, entretanto, é bem clara, é não recair em uma espécie de mito fundador da universidade, o qual possui lastro, ainda nos dias atuais, numa “imagem auto-constituída” de grupos ou classes paulistas.

Passando ao período 1945-1964, verificamos que houve a criação e consolidação de diversas outras universidades (federais, estaduais, privadas).⁶ Ana Waleska Mendonça constata que, sob “o impacto do populismo, o ensino superior passou por um primeiro surto de expansão no país”, o número de universidades “cresceu de 5, em 1945, para 37, em 1964”.⁷ Para também não correr o risco de simplificar um processo que certamente comportou especificidades em cada um de seus casos, seria necessário um estudo detalhado. De qualquer maneira, com base nos estudos já referidos e em pesquisas sobre algumas universidades dos principais estados do país, podemos nos limitar a fornecer uns poucos exemplos.

Foi nesse período que foram criadas ou federalizadas universidades como a Universidade Federal do Ceará (1955), a Universidade de Brasília (1961), a Universidade Federal de Viçosa (1958),⁸ a Universidade Federal de Minas Gerais (tornou-se federal em 1949),⁹ a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (tornou-se federal em 1950),¹⁰ a Universidade Federal de Pernambuco (fundada em 1946 tornou-se federal dezenove anos depois),¹¹ a Universidade Federal da Bahia (passou por federalização entre 1946 e 1961),¹² a

⁶ Além das referências já fornecidas, cf. também: FÁVERO, M. L. A. “A universidade no Brasil: das origens à Reforma Universitária de 1968”, *Educar*, pp. 17-36; MENDONÇA, A. W. “A universidade no Brasil”, *Revista Brasileira de Educação*, 2000, pp. 131-150.

⁷ MENDONÇA, A. W. “A universidade no Brasil”, *Revista Brasileira de Educação*, 2000, p. 141

⁸ Para o ano de fundação dessas três universidades, cf. *ibid.*, p. 144

⁹ Criada em 1927, a universidade era estadual: “Com a federalização, em 1949, surge, na Universidade, a necessidade de contar a história pregressa, que tem como marco inicial a solenidade de 7 de setembro de 1927, no Palácio da Liberdade.” Cf. www.ufmg.br

¹⁰ Em “28 de novembro de 1934, foi criada a Universidade de Porto Alegre, integrada inicialmente pelas Escola de Engenharia, com os Institutos de Astronomia, Eletrotécnica e Química Industrial; Faculdade de Medicina, com as Escolas de Odontologia e Farmácia; Faculdade de Direito, com sua Escola de Comércio; Faculdade de Agronomia e Veterinária; Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras e pelo Instituto de Belas Artes.” Um momento de transformação “foi em 1947, quando passou a ser denominada Universidade do Rio Grande do Sul, a URGS, incorporando as Faculdades de Direito e de Odontologia de Pelotas e a Faculdade de Farmácia de Santa Maria. Posteriormente, essas unidades foram desincorporadas da URGS, com a criação, da Universidade de Pelotas e da Universidade Federal de Santa Maria. Em dezembro de 1950, a Universidade foi federalizada, passando à esfera administrativa da União.” Cf. www.ufrgs.br

¹¹ “A história da Universidade Federal de Pernambuco tem início em 11 de agosto de 1946, data de fundação da Universidade do Recife (UR), criada por meio do Decreto-Lei da Presidência da República nº 9.388, de 20 de junho de 1946. A UR reunia a Faculdade de Direito do Recife, a Escola de Engenharia de Pernambuco, a Faculdade de Medicina do Recife, com as escolas anexas de Odontologia e Farmácia, a Escola de Belas Artes de

Universidade Federal do Paraná (o processo para se tornar federal ocorreu entre 1946 e 1950),¹³ a Universidade Federal do Rio de Janeiro¹⁴ e as privadas PUC-SP (1946)¹⁵ e PUC-Rio (que embora reconhecida em 1946,¹⁶ já havia sido fundada em 1941).¹⁷

O que se seguiu à expansão do período 1945-1964 foi a Reforma Universitária de 1968 e a reconfiguração de graduação e pós-graduação em um “*novo regime*”.¹⁸ Num momento em que o “antigo regime”,¹⁹ organizado em torno da *cátedra*, era de fato alvo de contestações, a conjuntura política em que ocorriam as mudanças impedia o debate e a democratização do ensino (não só o superior) – e isso incluía, para mencionar uma questão específica, entraves à autonomia universitária. O impasse pode ser colocado nos seguintes termos: o modelo passado (*cátedra*), que se contrapunha ao “perfil ‘bacharelesco’”²⁰ ainda preponderante no período dos críticos aqui tratados no primeiro capítulo, já não era mais satisfatório; entretanto, o modelo futuro (departamental, sem legítimos intelectuais, ou seja, com meros profissionais liberais) também era insatisfatório. Nesse ponto, seria necessário retomar o teor de

Pernambuco e a Faculdade de Filosofia do Recife. Passados 19 anos, a Universidade do Recife é integrada ao grupo de instituições federais do novo sistema de educação do País, recebendo a denominação de Universidade Federal de Pernambuco, autarquia vinculada ao Ministério da Educação.” Cf. www.ufpe.br

¹² O reitor no período 1946-1961 “liderou o processo de federalização e implantou a infra-estrutura física e de pessoal, escrevendo o primeiro capítulo de uma universidade integrada: Artes, Letras, Humanidades e Ciências. Logo no primeiro ano de reitorado a Universidade da Bahia, constitui-se, formalmente. Em 1950, passa a Universidade Federal da Bahia, integrando as escolas isoladas e instituindo outros cursos.” Cf. www.ufba.br

¹³ “Durante cerca de 30 anos buscou-se restaurar a universidade, objetivo alcançado no fim da década de 40, quando as faculdades existentes, acrescidas da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, foram reunidas como a Universidade do Paraná. [...] Restaurada a universidade, em 1946 iniciou-se a batalha pela sua federalização. [...] em 1950, passou a chamar-se Universidade Federal do Paraná, uma instituição pública e gratuita.” Cf. www.ufpr.br

¹⁴ Diferente das demais universidades devido à maior interferência de junções e injunções de poderes federais e locais, a universidade sofreria, nos anos 1960, as consequências da transferência da capital federal para Brasília e, como veremos a seguir, da Reforma Universitária que afetou todo o ensino superior. Parte da história da universidade consta em *Tempos de Capanema*. Há um texto bastante crítico, fora do tom comumente institucional, no sítio da própria universidade — o ponto de partida é a criação no ano de 1920. Cf. www.uerj.br

¹⁵ “A PUC-SP foi fundada em 1946, a partir da união da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São Bento (fundada em 1908) e da Faculdade Paulista de Direito. Agregadas a elas, mas com estruturas administrativas financeiras independentes, estavam outras quatro instituições da Igreja. Tempo da Universidade Católica de São Paulo, cuja missão era formar lideranças católicas e os filhos da elite paulista.” Cf. www.pucsp.br

¹⁶ “Fundada em 1941 por D. Sebastião Leme e pelo Pe. Leonel Franca, S.J., e reconhecida oficialmente pelo Decreto 8.681, de 15/01/1946.” Cf. www.puc-rio.br

¹⁷ Os estudos costumam priorizar as universidades federais e o processo de federalização de universidades que antes eram estaduais. Entretanto, iniciou-se ainda nesse período 1945-1964 um lento processo de criação de novas universidades estaduais. Ambos os processos, de qualquer forma, revelam-se insuficientes. (Sobre as novas universidades estaduais, cf.: www.uerj.br; www.uemg.br; www.udesc.br; www.uea.edu.br; www.uepa.br; www.uneb.br; www.uern.br; www.upe.br; www.unemat.br.)

¹⁸ NITRINI, S. “Teoria literária e literatura comparada”, *Estudos Avançados*, 1994, p. 476

¹⁹ FERNANDES, F. *Universidade brasileira: reforma ou revolução?*, 1975, p. 184

²⁰ Com “dependência, para sua própria valorização, de critérios extrínsecos, tais como a dignidade que a sociedade conferia ao bacharel”. SILVA, F. L. “A experiência universitária entre dois liberalismos”, *Tempo Social*, 1999, p. 13

contestações como as da UNE (União Nacional dos Estudantes) e de professores e universidades, mas nos limitaremos à seguinte passagem sintética dos escritos de Florestan Fernandes que vieram a constituir um livro inteiramente dedicado à Reforma Universitária de 1968:

A batalha se deu por interesses dissimulados e pela preservação da onipotência dos profissionais liberais, que teimavam em não se transformar em autênticos universitários. De outro lado, a reação conservadora mudou rapidamente de tática e de orientação. Em uma primeira fase, ela absorveu os interesses, a ansiedade e as frustrações dos professores catedráticos, lançando a repressão policial e a violência na defesa de suas posições. Em seguida, porém, ela percebeu que se precipitara e que a extinção do antigo padrão de escola superior não ameaçava o **status quo**. Sob a pressão constante de tendências modernizadoras, que partiam do interior do País, dos Estados Unidos e de organismos econômicos, educacionais ou culturais internacionais, e sob o desafio crescente da rebelião estudantil, a reação conservadora preferiu tomar a liderança política da “reforma universitária”. Ao proceder desse modo, rompia naturalmente, com o padrão de escola superior, herdado do passado. Mas conquistava uma posição que lhe permitia dirigir a “reforma universitária” de acordo com os interesses, as conveniências e os valores da atual situação conservadora. No ápice da crise, portanto, as antigas tradições da escola superior não iriam morrer: sob o controle conservador da “reforma universitária”, elas renasceriam das cinzas e empolgariam, na era da universidade, o domínio dos espíritos.

Esse é o sentido da “reforma de papel”, desencadeada pelo Governo Castelo Branco. Através dos decretos-leis números 53 (de 18/XI/1966) e 252 (de 28/II/67) imprimiu-se nova organização ao ensino superior, criando-se novas unidades integrativas (os departamentos e os institutos), maior plasticidade no funcionamento da universidade, como um todo, e um novo patamar de avaliação e de realização de professores, alunos e funcionários. Como o objetivo da “reforma universitária” não era resolver a “crise da escola superior”, mas garantir o controle da situação pelo comportamento político conservador, as inovações não operaram, diretamente, ao nível de mobilização, organização e utilização dos fatores educacionais. Foi um impacto de cima para baixo, que passou a ser obedecido **pro forma** e que tende a ser neutralizado pela persistência de condições pré-existentes. As vantagens obtidas são propriamente políticas e transitórias. Facilitou-se a contaminação da **universidade nova**, agora mais do que nunca sujeita às influências das manipulações conservantistas, procedentes do interior ou do exterior da vida universitária. E complicou-se sobremaneira o processo de reconstrução da universidade brasileira. O expurgo de atitudes destrutivas, técnicas pedagógicas obsoletas e alvos individualistas ou particularistas egoísticos tornou-se muito mais difícil. O Governo conseguiu modernizar pela superfície.²¹

Essa passagem, assim como o conjunto dos escritos reunidos no livro, dizem muito sobre aspectos centrais da reforma – o processo de mudança foi conservadoramente controlado, e o sociólogo viria a qualificá-la, para realçar essa marca maior, como

²¹ FERNANDES, F. *Universidade brasileira: reforma ou revolução?*, 1975, pp. 58-59

“consentida”. Entretanto, Florestan Fernandes concentrava-se no “como um todo”, ou seja, a análise era feita em bloco. O único caso que o sociólogo tratava era o da USP, através do *Relatório Ferri* — as outras universidades mereceriam leituras ou investigações para a compreensão do que se sucedeu, na prática, em cada um dos casos. Especificamente quanto à USP, o diagnóstico não era menos complicado do que a abordagem da reforma “como um todo”:

O “campus” da cidade universitária — e só ele — receberia o sopro de renovação, mantendo-se a USP, em tal quadro, como um Frankenstein de três faces: **escola superior**, vista através das “faculdades remanescentes”; **universidade conglomerada**, a partir da influência todo-poderosa dessas faculdades e da persistência das estruturas do poder vigentes; **universidade integrada**, graças à sua representação filosófica e ao polo dinâmico privilegiado da cidade universitária. Será que não podemos avançar de outra maneira?²²

A FFCL (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras), por exemplo, perdeu a condição de núcleo inovador e institucional “que ela ocupava no projeto fundador”²³ e foi dividida — “os antigos cursos de *Física, Química, Matemática e Estatística, Biociências, Geociências, Psicologia e Pedagogia* separaram-se da FFCL para se constituírem em Institutos e/ou Faculdades autônomas”.²⁴

Nessa altura, vale salientar que Florestan Fernandes, além de analisar apenas o caso da USP, ainda tomava apenas pelo lado da positividade questões como a da civilização, da ciência e da tecnologia — mas, claro, pela esquerda. Assim, a universidade propriamente dita (“integrada e multifuncional”) proporcionaria uma valorização de “linhas humanísticas” concebidas “como uma conexão universal dos valores supremos da mesma civilização na era da ciência e da tecnologia científica”.²⁵ A avaliação já não é a mesma quando Franklin Leopoldo e Silva escreve na passagem do século XX para o XXI. Retomaremos, no final desse tópico, a situação dessa passagem XX-XXI; convém, aqui, mais uma vez, lembrar a ponderação do filósofo quanto ao risco da simplificação, pois três coisas demandariam desenvolvimento nesse ponto. Primeira: verificar o que ocorreu no caso de várias outras universidades para compor satisfatoriamente o quadro do “como um todo”. Segunda: também com o propósito de aprofundar sobre esse mesmo quadro, compreender para cada um dos casos as resistências ou adesões diante da reforma. Terceira: compreender o novo lance de aproximação entre a reforma uspiana e as instâncias federais, pois “mesmo sem estar

²² FERNANDES, F. *Universidade brasileira: reforma ou revolução?*, 1975, p. 181

²³ SILVA, F. L. “A experiência universitária entre dois liberalismos”, *Tempo Social*, 1999, p. 18

²⁴ cf. <http://fflch.usp.br>

²⁵ FERNANDES, F. *Universidade brasileira: reforma ou revolução?*, 1975, p. 81

subordinada às mesmas injunções legais por meio das quais o MEC podia interferir nas universidades federais, a USP optou por acompanhar de perto o modelo federal”, e o acompanhou até “nos pontos em que uma pretensa racionalidade de gestão e supostos critérios de aprimoramento organizacional encobrem escolhas doutrinárias e ideológicas que incidem sobre o perfil histórico da instituição”.²⁶ Em vez de aprofundar sobre essas três questões, é mais importante, no contexto desse terceiro capítulo, tratar das mudanças que se efetivaram especificamente na área de Letras em decorrência da Reforma Universitária de 1968.

Desde 1962, a área de Letras já passava por mudanças. O Parecer nº 283, do Conselho Federal de Educação, estabelecia novas determinações para o *Currículo mínimo dos cursos de Letras*. Havia, então, três opções de curso: Letras Clássicas, Letras Neolatinas e Letras Anglo-germânicas.²⁷ Letras Clássicas era a opção profissionalmente mais promissora, pois os que nela se formavam podiam se candidatar à carga horária de três importantes disciplinas no ginásio e no colégio. A carga horária dessas três disciplinas, entretanto, sofreria um movimento inversamente proporcional após a Reforma Capanema: enquanto as aulas de latim e grego perdiam espaço no currículo, as de português aumentavam.²⁸ Houve um processo de “desclassificação” que teria na reformulação do currículo do curso de Letras, ao longo dos anos 1960, um importante marco:

duas condições fundamentais — autenticidade e flexibilidade — têm que doravante presidir à estruturação dos cursos de Letras. A primeira põe em evidência o que antes já fora indicado pela própria realidade, a saber, que o bacharelado e a licenciatura não devem abranger mais de duas línguas com as respectivas literaturas. A segunda importa numa condenação ao sistema atual de cursos definida rigidamente por ordens de idiomas afins, o que aliás é menos questão de currículo que de organização departamental. Ao invés de multiplicar tais agrupamentos (Neolatinas, Anglo-germânicas, etc), o que mais se indica é unificá-los pela designação genérica de Letras, que comporta quaisquer línguas clássicas ou modernas, constantes ou não do esquema ora em vigor. A estas duas condições cabe acrescentar, de um lado, a total inconveniência de que seja alguém autorizado a lecionar uma língua estrangeira sem o completo domínio do idioma vernáculo e, de outro, necessidade crescente de professores deste último, que funciona como irresistível motivação de ordem profissional. Em consequência, forçoso é que se abra caminho para uma nova concepção

²⁶ SILVA, F. L. “A experiência universitária entre dois liberalismos”, *Tempo Social*, 1999, p. 19

²⁷ Documentos que consultamos para a pesquisa de mestrado atestam que os formados em Letras Clássicas lecionavam: Latim e Português para os dois ciclos do secundário e Grego para o segundo ciclo. Os formados em Letras Neolatinas lecionavam: Português, Latim, Francês e Espanhol. Cf. Arquivo da Escola Estadual Alberto Conte, São Paulo, SP. Os formados em Letras Anglo-germânicas lecionavam: Português, Inglês e Alemão — não foi possível confirmar, mas é provável que também lecionavam latim.

²⁸ cf. a tabela da carga horária no Anexo III da tese de Márcia Razzini, *O Espelho da Nação*, 2000

em que todo professor de língua estrangeira o seja também de Português, daí não sendo lícito inferir que a recíproca sempre deve ou possa ocorrer.²⁹

As mudanças não pareciam ser tão radicais, mas, na prática, elas consolidavam um processo que trocava o núcleo linguístico, cultural e literário dos ensinos secundário e superior. O lugar que antes cabia a grego e latim passava, enfim, a pertencer à língua portuguesa: “a inovação por certo mais salientemente auspiciosa está na justa valorização do ensino do vernáculo que até aqui, *mirabile dictu!*, não conseguira abrir uma brecha no emaranhado curricular das letras”.³⁰ Assim sendo, entende-se com mais exatidão o tom de declínio nas palavras de Zélia de Almeida Cardoso ao tratar do novo lugar que caberia a grego e latim a partir dos anos 1970: “não lhes foi mais reservado o privilégio de antes”.³¹

Por outro lado, a disciplina proposta, criada e conduzida por Antonio Candido na USP (primeiro, por analogia com Teoria Geral do Direito, Teoria Geral da Literatura; depois, Teoria Literária e Literatura Comparada), mesmo tendo sido concebida antes do parecer de 1962, fazia parte do mesmo processo de “desclassicização” e, portanto, modernização, aportuguesamento e abasileiramento dos currículos nos ensinos superior e secundário. E para mencionar mais uma figura importante nesse mesmo processo, Afrânio Coutinho obteve no ano de 1965 aprovação no concurso para professor catedrático de literatura brasileira na Faculdade Nacional de Filosofia da antiga Universidade do Brasil — em 1958, já havia obtido a livre-docência. Em 1967, integrou a comissão que organizou a Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, “desdobrada da antiga Faculdade Nacional de Filosofia”.³²

Como parte ainda do processo de reformas, a pós-graduação em Letras também sofreu mudanças significativas. Sandra Nitrini observa que a ênfase do “*novo regime*”, a partir de 1971, “passou a recair, como se sabe, sobre as dissertações e teses”.³³ Mas o que significava exatamente isso, em geral e na USP?

O texto do Parecer nº 977, de 1965, era intitulado *Definição dos cursos de pós-graduação*. Depois de tomar sobretudo as universidades norte-americanas como referência, os

²⁹ Parecer nº 283, Currículo mínimo dos cursos de Letras, *Conselho Federal de Educação*, 1962. O parecer era assinado por Valnir Chagas, Celso Cunha e Josué Montello. Cf. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, pp. 155-159 [disponível [online](#)]

³⁰ CASTILHO, A. T. “A reforma dos cursos de Letras”, *Alfa*, 1963, p. 27

³¹ CARDOSO, Z. A. “Letras Clássicas”, *Estudos Avançados*, 1994, p. 390

³² cf. “Dados biobibliográficos de Afrânio Coutinho” em: COUTINHO, A. *A literatura no Brasil*, 2003, v. 1, p. XXXIV. Para um contraste entre as trajetórias e posições de Candido e Coutinho, cf. CHIAPPINI, L. *Invasão da catedral*, 1983

³³ NITRINI, S. “Teoria literária e literatura comparada”, *Estudos Avançados*, 1994, p. 476

autores de tal parecer elaboravam no último tópico (“Definição e características do mestrado e do doutorado”) propostas suficientemente brandas para abarcar a heterogeneidade de universidades do país, muitas delas de fundação ou federalização recente, como vimos – e o fato de exigir o estatuto de universidade, por exemplo, já era uma proposta que estava além daquilo que especificava a Lei de Diretrizes e Bases, de 1961. Nesse sentido, os itens 2 a 6 (de um total de 16) das “conclusões sobre as características fundamentais dos cursos pós-graduados” estabeleciam:

- 2) A pós-graduação compreenderá dois níveis de formação: Mestrado e Doutorado. Embora hierarquizados, o mestrado não constitui condição indispensável à inscrição no curso de doutorado.
- 3) O mestrado pode ser encarado como etapa preliminar na obtenção do grau de doutor ou como grau terminal.
- 4) O doutorado tem por fim proporcionar formação científica ou cultural ampla e aprofundada, desenvolvendo a capacidade de pesquisa e poder criados nos diferentes ramos do saber.
- 5) O doutorado de pesquisa terá a designação das seguintes áreas: Letras, Ciências Naturais, Ciências Humanas e Filosofia; os doutorados profissionais se denominam segundo os cursos de graduação correspondentes. O mestrado será qualificado pelo curso de graduação, área ou matéria a que se refere.
- 6) Os cursos de mestrado e doutorado devem ter a duração mínima de um e dois anos respectivamente. Além do preparo da dissertação ou tese, o candidato deverá estudar certo número de matérias relativas à sua área de concentração e ao domínio conexo, submeter-se a exames parciais e gerais, e provas que verifiquem a capacidade de leitura em línguas estrangeiras. Pelo menos uma para o mestrado e duas para o doutorado.³⁴

Como se vê, as conclusões seguiam, para repetir o parecer, “o critério da maior flexibilidade”, e pressupunha-se que um doutor poderia consolidar “formação científica ou cultural ampla e aprofundada” num período de apenas dois anos – e isso, para piorar as linhas gerais da proposta, com a justificativa de que se decidia “com base na experiência estrangeira” — Princeton, por exemplo. Um tanto na contramão disso estava a USP do período pré-reforma, e basta mencionar que Antonio Candido levou oito anos para concluir sua tese de sociologia. A USP estava também na contramão no que se referia à “maior flexibilidade” da generalização que propunha cinco grandes áreas (Letras, Ciências Naturais etc.), pois, como vimos, ela – universidade com mais de trinta anos de existência, e em expansão – passava por um processo de reorganização e divisão, tal como delineava Florestan Fernandes na passagem sintética que citamos.

³⁴ Parecer nº 977, Definição dos cursos de pós-graduação, *Conselho Federal de Educação*, 1965. Cf. a versão disponível em www.capes.gov.br [online]

Um dos aspectos da reorganização e divisão era o já mencionado desmembramento da antiga FFCL. Outro era a divisão interna da nova faculdade — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) — em diversos departamentos e programas de pós-graduação. Um exemplo oportuno, por ser aquele ao qual se vincula a presente tese: tanto o Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas como os Programas de Pós-Graduação em Letras Clássicas e em Literatura Brasileira surgiram entre o final dos anos 1960 e o ano de 1971. Havia, portanto, no nível da pós-graduação, uma espécie de conservação do núcleo da antiga graduação em Letras Clássicas (grego, latim, português), entretanto, os tempos eram outros, ocorria um significativo abasileiramento do novo departamento.³⁵

Os três críticos que nos interessam diretamente nesse capítulo, cada um no seu momento e à sua maneira, tiveram de enfrentar as consequências da Reforma Universitária, as divisões na Universidade de São Paulo e as mudanças na área de Letras. Assim sendo, a formação, o lecionar e a atividade crítica ganharam nas linhas precedentes contornos mais precisos. Nesse ponto, é preciso atentar preliminarmente às particularidades sobretudo a partir da formação dos três na USP.

Alfredo Bosi obteve a antiga habilitação em Letras Neolatinas, escreveu duas teses (doutorado e livre-docência) sobre literatura italiana – tudo isso até 1970, ou seja, em pleno curso das mudanças. Tal curso levou o crítico a se transferir para a área de Literatura Brasileira já como professor. Aí desenvolveria importantes trabalhos, inclusive os escritos que abordaremos adiante.

Luiz Costa Lima, que tinha formação apenas em Direito e já atuava como crítico em jornais mas também em publicações de cunho acadêmico, viu-se na necessidade de obter a titulação necessária para continuar a ser professor universitário. Foi assim que veio a se doutorar sob a orientação de Candido com tese sobre o estruturalismo – um dos desdobramentos da tese inclui escritos a serem discutidos nesse terceiro capítulo. Costa Lima pôde, então doutorado, vir a garantir duas colocações como docente, uma na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (na área de Literatura) e outra na PUC-Rio (na área de História).

Adélia Meneses, por sua vez, esteve entre o grupo dos últimos críticos que se formaram em Letras Clássicas, vindo posteriormente a frequentar a pós-graduação já pelo novo regime e sobre temas brasileiros, também sob a orientação de Candido – entre 1972 e 1981 ela pesquisou a crítica de Alvaro Lins e a canção de Chico Buarque. Numa perspectiva que já

³⁵ Para a organização atual do departamento, cf. www.fflch.usp.br

sobressaía ao abordar canções do autor de “Bom conselho”, a crítica veio a aprofundar o enfoque psicanalítico, inclusive nos escritos dos quais trataremos nesse capítulo. Meneses tornou-se, em 1975, professora do instituto que contou com organização do mesmo Candido na Unicamp, o Instituto de Estudos da Linguagem.

Ainda sobre a importante atuação de Antonio Candido em meio ao processo de mudanças, convém observar sucintamente que, ao que tudo indica, ela obedecia a um projeto intelectual que não era aleatório e que tinha a finalidade de formar um quadro diversificado de críticos: Roberto Schwarz e Walnice Galvão provinham das Ciências Sociais (a mesma formação de Candido); Davi Arrigucci Jr. já vinha de formação em Espanhol (ainda com a antiga denominação de Letras Neolatinas; entre “1965 e 1968, lecionou Língua e Literatura Espanhola e Hispano-Americana”);³⁶ João Luiz Lafetá informava que cursou “Letras Brasileiras, pela Universidade de Brasília”;³⁷ Telê Ancona Lopez dedicou-se ao trabalho com documentos de Mário de Andrade (e, daí, à organização de documentos de outros escritores); Lígia Chiappini de Moraes Leite investigou a face gaúcha do modernismo; Marisa Lajolo desenvolveu questões sobre o ensino de literatura; José Miguel Wisnik era aquele que entendia de música;³⁸ Haroldo de Campos pode ser qualificado como primordialmente formalista (concretista, neobarroco etc.); Boris Schnaiderman “traduz e comenta as principais reflexões teóricas sobre poética”³⁹ de Maiakóvski; Décio Pignatari analisou os “principais conceitos e fundamentos metodológicos”⁴⁰ de Charles Peirce; Antonio Arnoni Prado pesquisou sobre Lima Barreto e os “lauréis insígnies” de 22; Suzi Frankl Sperber, assim como Galvão, escreveu tese sobre Guimarães Rosa – um escritor que falecera e finalizara sua produção literária poucos anos antes. E houve ainda outros orientandos.⁴¹ Por mais que cada um deles se dirigisse espontaneamente a Antonio Candido, a decisão de orientá-los ou não cabia ao orientador, e nessa escolha o crítico compunha uma gama variada de futuros críticos.⁴²

³⁶ cf. “Sobre o autor”. ARRIGUCCI JR, D. *Coração partido: uma análise da poesia de Drummond*, 2002, p. 151

³⁷ cf. “Sobre o autor”. LAFETÁ, J. L. *A dimensão da noite e outros ensaios*, 2004, p. 571

³⁸ “E o Zé Miguel era formado em música, era um pianista de primeira e estava meio interrompendo a carreira para se dedicar às letras.” CHIAPPINI, L. “Entrevista”, *Magma*, 1998, n. 5, p. 38

³⁹ RAMASSOTE, R. M. *A formação dos desconfiados*, 2006, p. 91

⁴⁰ Ibid., p. 91

⁴¹ cf. ibid., Capítulo 2

⁴² Embora alguns desses orientandos, como Haroldo de Campos, Schnaiderman, Pignatari e mesmo Costa Lima — que foi apenas formalmente orientado por Candido — já tivessem orientações críticas definidas, chegando alguns deles a entrar em debates veementemente contestadores com o autor de *Formação*, deve ser ressaltada a decisão de orientá-los, mesmo que isso tivesse como finalidade principal apenas garantir um título de doutor a eles em vista das reformas no ensino superior. Cf. por exemplo: CAMPOS, H. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*, 1989

Enquanto Candido, já na condição de professor universitário de literatura, publicava uma vasta série de ensaios, como vimos no capítulo anterior, que iam de *Literatura e sociedade* e *Tese e antítese* (1964-1965) até “Quatro esperas” (1990), o crítico também orientava seus sucessores e participava de um processo em que a disciplina de Teoria Literária e Literatura Comparada constituía uma área e, finalmente, um departamento – “O Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, fundado em 1990 a partir de área de mesmo nome”.⁴³

Mais ou menos nesse mesmo período de vinte e tantos anos, acrescidos de outros vinte e tantos anos, desenvolvem-se sob as condições que expusemos as trajetórias intelectuais de Bosi, Costa Lima e Meneses, que também resultaram em uma vasta série de ensaios dos quais trataremos a seguir focando aqueles sobre Graciliano Ramos e Guimarães Rosa — tais ensaios vão desde um escrito do jovem Costa Lima aos vinte anos até um ensaio de Bosi de 2013.

Antes de abordar os ensaios, para finalizar esse tópico, devemos retomar o diagnóstico que Franklin Leopoldo e Silva empreendeu sobre as condições do trabalho universitário na passagem do século XX ao XXI. O filósofo é brando em seu pessimismo, mas não deixa de traçar um quadro difícil:

A imposição do paradigma da competência exige que o poder seja ocupado pelos grupos "competentes" em todas as instâncias de avaliação e gerenciamento, dentro e fora da universidade. [...] Com isto se cria uma justificativa racional para o autoritarismo, para a instauração e reprodução indefinida do modelo produtivista, mercantilista e gerencial de universidade.

O autoritarismo exercido em nome da racionalidade e da competência deslegitima *a priori* qualquer discussão política acerca de sua pertinência ou validade. Isto significa que fica vedada qualquer possibilidade de questionamento do poder. São legítimas apenas as discussões técnicas visando alterações internas e pontuais do modelo, e são bem-vindas discussões técnicas quanto ao modo de adequação progressiva de todos os setores da universidade ao modelo. A inserção desta perspectiva de universidade num contexto geral de modernidade, pensada segundo os critérios de racionalidade técnica, mascara o exercício político da autoridade, conferindo a um projeto político de educação superior as marcas da universalidade e da necessidade puramente racionais. Já era irracional insurgir-se contra a proposta de universidade tecnocrática e gerenciada; no momento em que os tecnocratas realizam o projeto de ascender ao poder, torna-se irracional contestá-los, contestar o poder. [...] A instalação definitiva da competência técnica como única instância válida de decisão as tornou desnecessárias. Como e para quê discutir questões de fundo

⁴³ cf. <http://dtlhc.fflch.usp.br>

sobre o presente e o futuro da universidade se o outro - politicamente falando - está de antemão desqualificado para esta discussão?⁴⁴

Tal quadro nos fornece a situação na qual foram produzidos os escritos críticos publicados pelos três críticos desde então (passagem XX-XXI) e, por outro lado, já nos circunscreve as coordenadas do presente e os desafios do futuro.

As condições para o exercício da crítica literária, assim como das demais atividades intelectuais, encontram-se sob a constante ameaça dos ditos “critérios de racionalidade técnica”, os quais escamoteiam linhas político-ideológicas de atuação.⁴⁵ Voltaremos ainda ao assunto no capítulo final.

⁴⁴ SILVA, F. L. “A experiência universitária entre dois liberalismos”, *Tempo Social*, 1999, pp. 34-35

⁴⁵ cf. também a importante coletânea de estudos de Marilena Chaui, *Escritos sobre a universidade*, 2001; SILVA, F. L. “A universidade em tempos de conciliação autoritária”, *Revista USP*, 2003-2004, pp. 68-77; idem, “A perda da experiência da formação na universidade contemporânea”, *Tempo Social*, 2001, pp. 27-37

2. Graciliano Ramos e Guimarães Rosa nos escritos de Bosi

O livro *Céu, inferno*, de 1988, que recebeu o mesmo título do principal escrito de Alfredo Bosi sobre Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, pode ser tomado como propício para a compreensão da especificidade do crítico e de sua trajetória. A “nota prévia” que Bosi antepôs aos escritos aí reunidos dava o tom dos novos tempos no fazer da crítica literária brasileira, em mais de um sentido, e de como o crítico veio a dominar o ofício:

Enfeixo aqui alguns dos ensaios e artigos que venho escrevendo desde os anos sessenta. Estavam dispersos em jornais e ou revistas, muitas das quais já desaparecidas. Acreditei que a sua reunião os trouxesse à vida menos efêmera de um livro.

Dois desses textos são inteiramente inéditos: “*O Ateneu*, opacidade e destruição” e “A interpretação da obra literária”. Quanto aos outros, pouco ou nada alterei, conforme se indica em nota final.

O *intermezzo* recolhe artigos menores de um tempo em que me ocupei intensamente de literatura italiana, sentindo o desejo de apresentá-la em “retratos-relâmpago” a leitores que, esperava eu, seriam desse modo estimulados a um contacto direto com os autores e as obras. A esperança ainda não morreu, o que explica, se não justifica, a sua reedição.⁴⁶

Tendo-se iniciado na colaboração para jornal antes de concluir sua tese⁴⁷ — o texto mais antigo que localizamos era de 1961⁴⁸ —, Bosi viria a fazer uma seleção no conjunto de tais artigos e, mesmo assim, qualificaria os escolhidos de “menores”. A então dispersão dos escritos dava-se não apenas em jornais, mas, também, em revistas — embora o crítico não mencione, alguns dos escritos surgiram sob a forma de prefácio. A maior parte dos ditos “artigos menores” foram publicados no *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo* e ainda não versavam sobre literatura brasileira. E como sabemos, não havia tanta diferença entre o suplemento e revistas (ou, ainda, prefácios). Assim sendo, o “menores” atribuído pelo crítico aos seus artigos certamente tem um caráter de crivo pessoal, como aquele ao qual submeteu as duas teses — ao falar sobre o fato de a tese de livre-docência não ter sido publicada,⁴⁹ Bosi observa que “nela há questões ainda não resolvidas”.⁵⁰

Para aproveitar o título de texto em que reconstitui seu percurso intelectual, *Caminhos entre a literatura e a história*, o que Bosi enfeixou em *Céu, inferno* cobre um período de mais

⁴⁶ BOSI, A. “Nova prévia”, *Céu, inferno*, 1988, p. 5

⁴⁷ A tese recebeu o título de *Itinerário della Narrativa Pirandelliana*. São Paulo: USP, 1964.

⁴⁸ Idem, “O romance da providência”, *Suplemento Literário*, *O Estado de S. Paulo*, 19 de agosto de 1961

⁴⁹ A tese de livre-docência recebeu o título de *Mito e poesia em Leopardi*. São Paulo: USP, 1970.

⁵⁰ BOSI, A. “Caminhos entre a literatura e a história”, *Estudos Avançados*, 2005, p. 319. Vale observar que as duas teses nem constam no acervo da Biblioteca Florestan Fernandes (FFLCH/USP).

de quinze anos, e o ano da publicação representa mais ou menos o *meio do caminho* quando consideramos a data do último livro. Antes desse livro, o crítico já havia escrito as duas teses mencionadas, as quais tratavam, assim como os “artigos menores”, de literatura italiana. Em 1970, mesmo ano em que defendeu a tese que lhe permitia ser livre-docente, publicou *História concisa da literatura brasileira* e passou a ministrar Literatura Brasileira. E é sobretudo desse ministrar que surge parte dos ensaios de *Céu, inferno* e obras como *O ser e o tempo da poesia* (1977), *Dialética da colonização* (1992), *Literatura e resistência* (2002), *Ideologia e contraideologia* (2010) e *Entre a literatura e a história* (2013).

O ensaio “Céu, inferno”, que aqui interessa principalmente compreender, exige a busca de elementos nessas obras e em outros textos para um justo dimensionamento. Entretanto, é necessário primeiramente levar em conta as breves abordagens sobre Graciliano Ramos e Guimarães Rosa em *História concisa da literatura brasileira*. E, nessa direção, por sua vez, é preciso preliminarmente esclarecer que Bosi tinha uma “hipótese de trabalho” na qual as obras dos escritores se encaixavam, respectivamente, nas tendências “romances de tensão crítica” e “romances de tensão transfigurada” — voltaremos ao teor teórico dessa hipótese no tópico final desse capítulo.

Entre a tensão crítica de um escritor (foco no “mal-estar”) e a tensão transfigurada de outro (foco na “transmutação”), estamos muito próximos dos termos de ensaios de Antonio Candido discutidos no segundo capítulo dessa tese: “bichos do subterrâneo”, “avessos do homem”, “procuram *reproduzir* a realidade”, “desejam transfigurar a realidade”.⁵¹ As leituras de Bosi, entretanto, têm as suas especificidades. A primeira delas é o destaque para *Vidas secas*, desde o primeiro momento, no conjunto das obras do escritor alagoano. Os romances de Fabiano e Paulo Honório são “obras em tudo universais”.⁵² Sobre a primeira delas, dizia-se:

A rejeição assume dimensões naturais, cósmicas, em *Vidas Secas*, a história de uma família de retirantes que vive em pleno agreste os sofrimentos da estiagem. É supérfluo repetir aqui o quanto o esforço de objetivação foi bem logrado nessa pequena obra-prima de sobriedade formal. *Vidas Secas* abre ao leitor o universo mental esgarçado e pobre de um homem, uma mulher, seus filhos e uma cachorra tangidos pela seca e pela opressão dos que podem mandar: o “dono”, o “soldado amarelo”... O narrador que, na aparência gramatical do romance de 3ª pessoa, sumiu por trás das criaturas, na verdade apenas deslocou o “fatum” do *eu* para a natureza e para o latifúndio, segunda natureza do Agreste. E o que havia de unitário nas obras anteriores, apoiadas no eixo de um protagonista, dispersa-se nesta em farrapos de ideias, no titubear das frases, nos “casulos de vida

⁵¹ CANDIDO, A. “Prefácio”, *O discurso e a cidade*, 2004, p. 10

⁵² BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*, 1978, p. 452

isolada que são os diversos capítulos” [Rui Mourão, *Estruturas*], enfim, na desagregação a que o meio arrasta os destinos inúteis de Fabiano, Sinhá Vitória, Baleia...⁵³

Tanto para *Vidas secas* quanto para o conjunto da obra, o crítico dosava a abordagem da tensão crítica e da forma literária. Expressões para o primeiro lado: “ruptura”, “rejeição”, “conflito”, “descontinuidade”, “indagação”, “fratura”, “problema”, “opressão”, “labirinto”, “distanciamento”, “desencontro”, “agressividade”, “competição”, “violência”, “frustração”, “solidão”, “recalque”, “safadeza”, “degradado”, “recusa”, “autodestruição”, “brutalidade”, “pesadelo” etc. Expressões para o segundo lado: “montagem do protagonista”, ““tomadas” cortantes”, “eu-narrador”, “formalização da própria memória”, “foco narrativo”, “monólogo”, “sobriedade formal”, “titubear das frases”.⁵⁴ Nessa dosagem tensão-forma, chama a atenção o caso de *Memórias do cárcere*, obra que servia sobretudo para concluir as considerações mais formais, procedimento que muito provavelmente se devia ao momento histórico (de convívio com a “pesquisa estrutural”) no qual Bosi escrevia:

Do mesmo realismo clássico de *Infância* é o estofa das *Memórias do cárcere*, um dos mais tensos depoimentos da nossa época e, por certo, o mais alto da nossa literatura. Graciliano aí narra as vicissitudes de sua prisão política em 1936-37. Mas as *Memórias* não se devem ler só como testemunho histórico. Elas desenvolveram, até certo limite de rigidez, alguns traços do estilo do romancista. Hoje a pesquisa estrutural tem confirmado com a precisão das suas análises o que a crítica mais atenta sempre vira na linguagem de Graciliano: a poupança verbal; a preferência dada aos nomes de coisas e, em consequência, o parco uso do adjetivo; a sintaxe clássica, em oposição ao à-vontade gramatical dos modernistas e, mesmo, dos outros prosadores do Nordeste.⁵⁵

O crítico retornaria, em outro momento, mais propício, a esse testemunho. Trataremos do escrito adiante. Por ora, convém assinalar que *Angústia* era posto como “a experiência mais moderna” do escritor e passar à dosagem tensão-forma no que se refere a Guimarães Rosa.

Desde as considerações introdutórias com a “hipótese de trabalho”, Bosi destacava que a experiência estética do escritor mineiro (com fontes na história coletiva) e, em parte, a de Clarice Lispector (com fontes na história individual) renovavam “por dentro” o ato de escrever ficção. A “solução romanesca” de Guimarães Rosa foi o “mitopoético”. E nessa solução, o escritor mesclava modernidade com antiguidades:

A sua obra situa-se na vanguarda da narrativa contemporânea que se tem abeirado dos limites entre o real e o surreal (Borges, Buzzati, Calvino) e tem explorado com paixão as dimensões pré-conscientes do ser humano (Faulkner, Gadda, Cortazar e o avatar de todos, James Joyce). E seria

⁵³ BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*, 1978, p. 454

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 450-455

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 454-455

talvez fácil paradoxo lembrar que uma obra de tão aguda modernidade se nutre de velhas tradições, as mesmas que davam à gesta dos cavaleiros feudais a aura do convívio com o sagrado e o demoníaco.⁵⁶

Assim, a mistura complexa colocava Guimarães Rosa no plano da melhor literatura do século XX — e já aqui Bosi mencionava um dos escritores tratados por Candido em *Quatro esperas*, Buzzati; em outros escritos, Bosi faria referência a Kafka e Proust, outros dois escritores fundamentais nos ensaios de Candido.⁵⁷ Do lado das antiguidades, o crítico incluía ainda, de forma genérica, um “materialismo religioso”.⁵⁸ Para citar uma interessante expressão de Bosi, havia um elaboradíssimo “continuum inventário-invenção”.⁵⁹ O escritor soube “zarpar” do “mimetismo entre culto e folclórico” de Sagarana para “ousadas combinações de som e de forma” nas obras de 1956. Sobre *Grande sertão: veredas*, o crítico reafirmava as constatações de Candido ao verificar que “a linguagem do mito rompia as amarras espaço-temporais”, num “baralhar” entendido como “desvio dos eixos da rotina, uma ruptura com a hora do relógio, um transcender as partições de geografia”.⁶⁰ Para Bosi, a interpretação da “obra fundamental” de Guimarães Rosa estava ainda, por volta de 1970, que é quando escreve, em aberto. Riobaldo “parece concluir que o Mal é um atributo do ser”,⁶¹ entretanto, se assim fosse, haveria uma dissolução do mito na consciência racional, o que não se sustentava.

Apesar dessa exigência de interpretação e das indicações agudas, o crítico optou por dedicar grande parte da sua breve leitura a apontamentos sobre contos de *Primeiras histórias*, livro em que identificava a radicalização do “baralhar” rosiano — assim como também ocorria em *Tutaméia*. Dos quatro contos que seriam retomados anos depois no ensaio “Céu, inferno”, Bosi já mencionava três para enfatizar o “fascínio do alógico” ao aludir às histórias de Nhinhinha, Sorôco e Maria Exita. Mais importante do que os apontamentos eram as questões que se levantavam em seguida:

Outro problema seria o de situar a opção mitopoética do escritor na praxis da cultura brasileira de hoje. A transfiguração da vivência rústica interessa *principalmente* enquanto mensagem, ou enquanto código? O que ficará em primeiro plano na consciência do homem culto: a reproposição

⁵⁶ BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*, 1978, p. 485

⁵⁷ “Pirandello ombreia com Proust, Joyce e Kafka, narradores de gênio que *transmutaram* o cerne da literatura naturalista europeia tornando-se paradigmas da ficção moderna.” BOSI, A. “Luigi Pirandello: um, nenhum e cem mil”, *Literatura e resistência*, 2002, p. 136 (grifo nosso). “[...] a matriz do romance existencial de Camus foi a obra de Franz Kafka, que o pós-guerra europeu descobriu com estupefação.” Idem, “Narrativa e resistência”, *Literatura e resistência*, 2002, p. 129

⁵⁸ Idem, *História concisa da literatura brasileira*, 1978, p. 484

⁵⁹ Ibid., p. 442

⁶⁰ Ibid., pp. 485-487

⁶¹ Ibid., p. 485

da vida e da mentalidade rural e agreste, ou o experimento estético? É certo que a crítica mais recente, escolhendo o ponto de vista técnico, no espírito do neoformalismo, tende a passar por alto a complexa rede de estilos de pensamento que serviram de contexto e subjazem à ficção de Rosa. Uma leitura que ignore essas vinculações pode resvalar em uma curiosa ideologia, espécie de transcendentalismo formal, não menos arriscada que o conteudismo bruto que lhe é simétrico e oposto. Mais uma vez, impõe-se a procura do nexos dialético que desnuda a homologia entre as camadas inventivas da obra e os seus contextos de base.⁶²

Em virtude da abrangência das questões, Bosi viria a fazer um recorte no interior delas após o curto ensaio *Sobre Vidas secas*, publicado em 1982-1983.⁶³ No final desse ensaio sobre o romance de Fabiano e sua família, uma comparação ocorria ao crítico: Graciliano Ramos sabia que “a cultura do pobre não é a sua”, sobressai na narrativa o distanciamento entre os saberes de Fabiano (benzer pegadas de vaca, gestos para afastar mato) e os do narrador, o que os aproximava era a desconfiança em relação às palavras devido à “consciência comum àqueles que perceberam o caráter incontornável de classe da sociedade onde vivem”; em Guimarães Rosa, por outro lado, as “fontes sertanejas” (às quais o crítico se referia, em 1970, genericamente como fontes “da história coletiva” ou “materialismo religioso”) submetiam-se a um trato “no plano da identificação e da empatia”.⁶⁴

Assim sendo, Bosi formulava a sua hipótese-recorte: “*separando* Graciliano da matéria sertaneja está a mediação ideológica do determinismo; *aproximando* Guimarães Rosa do seu mundo mineiro está a mediação da religiosidade popular”.⁶⁵ De maneira ainda mais circunscrita, é possível dizer que a partir de *Vidas secas* e *Primeiras estórias*, o crítico elegeu como ponto de apoio para o contraste o capítulo “O menino mais velho” e o conto “A menina de lá”. Desenvolvia-se, oportunamente, um apontamento de 1970: “As *Primeiras* e as *Terceiras Estórias* parecem desaguar no desejo que os vaqueiros atribuem ao misterioso Cara de Bronze: ‘Não entender, não entender até se virar menino’.”⁶⁶ Em narrativas que remetiam a “situações de necessidade”⁶⁷ daqueles que habitam um vasto e heterogêneo território designado como *sertão*, o menino mais velho, com uma identidade esmagada desde a ausência de nome, passa por uma experiência traumática (infernai) enquanto Nhinhinha, angelical desde o nome, passa por experiências de *sobrelégio* (celestial). Assim, o recorte

⁶² BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*, 1978, p. 487

⁶³ Idem, “Sobre *Vidas secas*”, *Novos Estudos Cebrap*, 1982; Idem, “Sobre *Vidas secas*”, *Os pobres na literatura brasileira*, 1983

⁶⁴ Idem, “Céu, inferno”, *Céu, inferno*, 1988, pp. 13-14

⁶⁵ Ibid., p. 22

⁶⁶ Idem, *História concisa da literatura brasileira*, 1978, p. 486

⁶⁷ Idem, “Céu, inferno”, *Céu, inferno*, 1988, p. 20

incidia em seres-personagens que estavam aquém do conhecimento do bem e do mal, do conhecimento das lógicas do mundo.

O que Antonio Candido havia identificado como “aparelho de opressão do pobre” ganhava na pena de Bosi encaminhamento sob a forma de “um aprendizado brutal de que é preciso temer o outro, a Natureza, o acaso”. O menino questiona a mãe sobre o *inferno* (ela já viu?), ele quer “ir além dos signos opacos, vividos cegamente pelos pais, quer ver de perto e tocar o imaginário do adulto”.⁶⁸ Nessa direção, há uma “curiosidade funesta” por parte do personagem infantil em torno da “palavra infeliz”.⁶⁹ E ligada ao imediatismo de um tempo bom de inverno, a criança que nem sabia falar direito, confunde-se com o fato de uma palavra esquisita e bonita servir para “designar coisa ruim”.⁷⁰ Havia, portanto, uma arbitrariedade entre significante e significado quando o menino esperava que “a palavra virasse coisa”.⁷¹ Mas o que o crítico considera mais relevante é o curto circuito, o “processo da incomunicação” e o decorrente aprendizado pelo contexto, pois o *inferno* está na “atitude infernal que só o mais forte pode exercer”. A mãe, movida pela inconsciência, aplica-lhe um cocorote e é Baleia que o conforta. Ambos, ele e a cachorra, estão no “degrau mais baixo de uma pesada hierarquia de posições”;⁷² infeliz, o menino sonha, devaneia observando estrelas para esquecer a experiência traumática, mas o sentimento de infelicidade retorna ao constatar que as estrelas já estavam apagadas. Na obra de Graciliano Ramos, contrastava Bosi, o aprendizado de como entender fala mais alto que o poético preceito rosiano de “não entender até se virar menino”.⁷³

Cabe, nesse ponto, frisar que outros elementos poderiam ter sido explorados no mesmo capítulo “O menino mais velho” para reforçar a análise do curto circuito na comunicação. A criança-personagem realizava também um aprendizado quanto a “forças maléficas” e “entidade protetora”, e até aceitaria a existência de “autoridade invisível e mais poderosa”.⁷⁴ O que ele não aceitava era o cocorote. Era aceitável que ele ainda não havia completado seu aprendizado quanto a real (o visível, por exemplo) e irreal (o invisível, por exemplo). O que ele não aceitava era o bloqueio de sua curiosidade, mesmo que esse bloqueio fosse provocado pela seriedade do viés religioso. Num estado de desconhecimento infantil da distinção entre

⁶⁸ BOSI, A. “Céu, inferno”, *Céu, inferno*, 1988, p. 16

⁶⁹ RAMOS, G. *Vidas secas*, 1982, p. 61

⁷⁰ *Ibid.*, p. 60

⁷¹ *Ibid.*, p. 56

⁷² BOSI, A. “Céu, inferno”, *Céu, inferno*, 1988, pp. 28-30

⁷³ *Idem*, *História concisa da literatura brasileira*, 1978, p. 486

⁷⁴ RAMOS, G. *Vidas secas*, 1982, pp. 56-60

essência e existência, o menino imagina que se a mãe usa a palavra *inferno*, deve ser algo perceptível, que exista, e se existe, ela deve tê-lo visto em algum momento. Assim, o que ele não aceitava era que não houvesse “uma descrição”, uma resposta satisfatória a: “— Como é?”.⁷⁵ Seria, portanto, uma espécie de questionamento por parte da criança que se avizinha, um tanto ingenuamente, de discussões teológicas relativas ao argumento ontológico, aquele argumento cuja explicação consta em dicionário de Abbagnano traduzido justamente por Bosi, e significativamente inserido no verbete “Provas de Deus”.⁷⁶ Além disso, a “curiosidade funesta” (expressão de Graciliano Ramos) voltava-se para algo relativo ao sobre-humano, que “é preciso temer” (expressão do crítico).

Nesse ponto, parece necessário um acréscimo para incluir também Deus como algo a ser temido — o crítico fala em “outro”, “Natureza” e “acaso”, mas não inclui Deus, e é o temor a Deus que evita a descida ao inferno. Para o menino curioso e imediatista, sobrevalorizando a bonança do inverno, “todos os lugares conhecidos eram bons”.⁷⁷ Entretanto, na mesma obra, seria possível localizar outros curtos circuitos na relação e na comunicação com o humano e o sobre-humano, pois, por exemplo, se Fabiano crê conformadamente no ato de benzer o rastro da novilha, o sentimento no ato de festejar o Natal, no interior de uma igreja, é de inconformidade: “Lembrou-se da surra que levava e da noite passada na cadeia. A sensação que experimentava não diferia muito da que tinha tido ao ser preso.”⁷⁸

Voltando a Guimarães Rosa, constatamos que “A menina de lá” foi objeto de uma escolha atenta de Bosi, embora ele deixasse de fazer algumas indicações em seu ensaio — talvez por considerá-las desnecessárias. Nhinhinha, assim como o menino mais velho de *Vidas secas*, estava às voltas com “estranhez das palavras” e com “estrelas, deléveis, sobre-humanas”.⁷⁹ Além disso, a certa altura, a seca surge no conto como problema, situação menos comum na geografia deslizante do ficcional sertão rosiano, o qual é, na geografia real, um sertão climaticamente bem mais ameno do que aquele do escritor alagoano.⁸⁰ Reforçando essas coincidências, as mesmas “situações de necessidade” sertaneja, essas indicadas pelo crítico, eram submetidas à visão de um narrador que define um “ângulo de onde lhe seja

⁷⁵ RAMOS, G. *Vidas secas*, 1982, p. 54

⁷⁶ cf. o verbete “Provas de Deus”. ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*, 2007

⁷⁷ RAMOS, G. *Vidas secas*, 1982, p. 56

⁷⁸ *Ibid.*, p. 75

⁷⁹ ROSA, J. G. *Ficção completa*, 2009, v. 2, pp. 412-413

⁸⁰ cf. os elaborados mapas que constam em: HEIDEMANN, D.; BEZERRA, M. C. “Viajar pelo sertão roseano é antes de tudo uma descoberta!”, *Estudos Avançados*, 2006; BOLLE, W. *grandesertão.br*, 2004

possível captar a passagem do estado de falta ao de plenitude”.⁸¹ Num lugar com “aura religiosa” (Temor-de-Deus), a filhinha de um pobre sitiante e de uma mãe beata começa a fazer milagres: “saem da boca da criança doente e silenciosa *palavras que viram coisas*, exatamente o que o menino de *Vidas secas* desejava que Sinhá Vitória fizesse com o nome do inferno, em vão”.⁸² A menina é santa, milagreira, mas não deixa, ao mesmo tempo, de ser criança. Ela queria apenas coisas pequenas, “o que não põe nem quita”.⁸³ ver um sapo, comer uma pamonha — coisas pequenas como as “respostas da cadelinha com a cauda e a língua”⁸⁴ em *Vidas secas*. Quando a mãe ficou doente, foi curada com abraço e beijo quente. Mas, quando o pai, preocupado com a seca, pediu que a menina quisesse chuva, não foi atendido. A chuva veio apenas em decorrência do querer um arco-íris: “Choveu.”⁸⁵ Depois, algo que surge do nada dá em nada. Nhinhinha deseja um caixãozinho tal, e vem a falecer. O enterro seria “com acompanhamento de virgens e anjos”.⁸⁶ E nem adiantava os pais pensarem em não cumprir, pois “havia de sair bem assim, do jeito, cor-de-rosa com verdes funebrilhos, porque era, tinha de ser! — pelo milagre, o de sua filhinha em glória, Santa Nhinhinha”.⁸⁷

Assim, o crítico afirmava que as histórias rosianas estavam sujeitas à imprevisibilidade do “de repente”, da epifania, do evento no cinzento. Ou seja, como já dizia em 1970, uma das faces do recorrente “fascínio do alógico”. Tratava-se de fuga aos trilhos das necessidades para relatar “processos de suplência afetiva e simbólica”.⁸⁸ Nas histórias de Sorôco e Nhinhinha, a transmutação dava-se pelo “poder da voz”. Em “Sequência” e “Substância”, dava-se pelo “motivo da *travessia*”.⁸⁹ Para todos, o que estava em jogo era o sobrevir da mudança entre um primeiro estado de “falta e angústia” para um último que o nega com “a plenitude e a comunhão”.⁹⁰ Nisso, as crenças dos personagens eram compartilhadas por Guimarães Rosa. Afinal, para o escritor, embora o crítico não chegasse a citar a frase célebre para o assunto de morte, as “pessoas não morrem, ficam encantadas”.⁹¹ Ou ainda: “Nós, o cientista e eu,

⁸¹ BOSI, A. “Céu, inferno”, *Céu, inferno*, 1988, p. 28

⁸² *Ibid.*, pp. 26-27

⁸³ ROSA, J. G. *Ficção completa*, 2009, v. 2, p. 413

⁸⁴ BOSI, A. “Céu, inferno”, *Céu, inferno*, 1988, p. 18

⁸⁵ ROSA, J. G. *Ficção completa*, 2009, v. 2, p. 414

⁸⁶ *Ibid.*, p. 415

⁸⁷ *Ibid.*, p. 415

⁸⁸ BOSI, A. “Céu, inferno”, *Céu, inferno*, p. 22

⁸⁹ *Ibid.*, p. 28

⁹⁰ *Ibid.*, p. 29

⁹¹ ROSA, J. G. “O verbo & o logos”, *Em memória de João Guimarães Rosa*, 1968, p. 87

devemos encarar a Deus e o infinito, pedir-lhes contas, e, quando necessário, corrigi-los também, se quisermos ajudar o homem”.⁹²

Para Alfredo Bosi, o escritor mineiro estava em sintonia com a “alma de um mundo sem alma” (frase de Marx), ou seja, “a religião dos oprimidos”. A literatura de Guimarães Rosa realizava uma “nova tradução do pensamento arcaico-popular”, apesar de muitos a verem como “ardidamente moderna e até mesmo experimental pela ousadia das soluções formais”.⁹³ E o crítico, que se assume cristão de esquerda, priorizava essa nova tradução.⁹⁴ Assim, nesse ponto, a sintonia pode ser reposta como o cruzamento de *crenças do escritor e do crítico e matérias das narrativas e dos estudos literários*. Cultura e religiosidade popular eram temas centrais de *Dialética da colonização*, “livro escrito em diferentes momentos”: “O seu ponto de partida está nos cursos de Literatura Brasileira que venho ministrando na Universidade de São Paulo desde 1970”.⁹⁵ Em todo o livro, entretanto, a ênfase estava mais na história do que na literatura — ênfase que aqui não assinalamos para diminuir a importância literária dos ensaios, mas apenas para frisar o propósito principal. Bosi valia-se de cultura e literatura, mas a interpretação sobre a *condição colonial* brasileira era preminentemente histórica — e tal condição estendia-se, sob sua perspectiva, até a segunda metade do século XX. Nisso, ensaios como “Colônia, culto e cultura”, “Anchieta ou as flechas opostas do sagrado”, “Vieira e a cruz da desigualdade” e “Cultura brasileira e culturas brasileiras” aliavam a abordagem dialética com o interesse por investigações que abarcavam a religiosidade e o “arcaico-popular”. Os termos dessa aliança foram esclarecidos pelo crítico de forma bastante simples e direta:

Existem valores que ficaram, assim, laicizados, leigos, valores de fraternidade e solidariedade, que são valores cristãos, foram assumidos pelos não-cristãos. [...] Não sou materialista, mas aceito a teoria do marxismo, por isso é que me considero uma pessoa de esquerda, socialista. Me considero uma pessoa de esquerda, porque acho que a análise de Marx, até o momento, foi insuperável do ponto de vista das contradições econômicas do capitalismo que gerou, gera.⁹⁶

Essa diretriz geral ganhava a seguinte especificação quanto a Guimarães Rosa:

exemplo que toca a tantos de nossa geração: no ano de 1956, o presidente Juscelino Kubitschek lança o seu plano de modernização que culminará com a fundação de Brasília; no mesmo ano, um correligionário de JK lança uma obra-prima que é toda fundada na revalorização e no

⁹² ROSA, J. G.; LORENZ, G. “Diálogo com Guimarães Rosa”, *Ficção completa*, v. 1, p. LII

⁹³ BOSI, A. “Céu, inferno”, *Céu, inferno*, p. 23

⁹⁴ Idem, “Entrevista”, *Roda Viva*, 23 de setembro de 2004

⁹⁵ Idem, *Dialética da colonização*, 1992, p. 9

⁹⁶ Idem, “Entrevista”, *Roda Viva*, 23 de setembro de 2004

aprofundamento das matrizes arcaicas do sertão mineiro – Guimarães Rosa publica *Grande sertão: veredas*.⁹⁷

E, quanto a Graciliano Ramos, era assim particularizada:

A modernidade de um romance como *Angústia*, de Graciliano Ramos (para ficar só com um ponto alto) consiste em ter trabalhado até a maceração a imagem do intelectual que morde a própria impotência e, com a mesma intensidade, acusa as razões objetivas dessa impotência, que estão na estrutura material e moral da província onde capitalismo e desequilíbrio são sinônimos perfeitos. Não cabia na consciência de Graciliano, nem no melhor romance de 30-40, tematizar as conquistas da técnica moderna ou entoar os ritos de um Brasil selvagem. O mundo da experiência sertaneja ficava muito aquém da indústria e dos seus encantos; por outro lado, sofria as contradições cada vez mais agudas que não se podiam exprimir na mitologia tupi, pois exigiam formas de dicção mais chegadas a uma sóbria e vigilante mimese crítica.⁹⁸

Compreendendo os dois escritores, mas novamente em uma visão de conjunto, desta vez circunscrita ao trânsito entre a primeira e a segunda metade do século XX, o que Bosi diz em um trecho relativamente longo justifica a qualificação que Roberto Schwarz lhe confere de “o historiador da literatura mais equipado de minha geração”:⁹⁹

A literatura, ou a música, ou a pintura, ou o teatro estão e não estão dentro das instituições sociais, na medida em que vivem, ao mesmo tempo, tempos diversos e não raro conflitantes, como o tempo corporal da sensibilidade e da imaginação e o tempo social da divisão social do trabalho.

A criação de um poema, de um romance, de um quadro, de um drama é, frequentemente, resultado de tensões muito fortes no interior do indivíduo criador, tensões dentre as quais é modelo exemplar o compromisso (bem ou mal resolvido) entre as forças anímicas ansiosas por exprimirem-se e a tradição formal já historicizada que condiciona os modos de comunicação. A *expressão pessoal* e a *comunicação pública* são duas necessidades que acabam regulando a linguagem do criador e situando o seu trabalho na intersecção do corpo e da convenção social.

Nessa luta, a obra é tanto mais rica e densa e duradoura quanto mais intensamente o criador participar da dialética que está vivendo a sua própria cultura, também ela dilacerada entre instâncias *altas*, internacionalizantes e instâncias populares. Obras-primas como *Macunaíma* de Mário de Andrade, *Vidas secas* de Graciliano Ramos, *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa e *Morte e vida severina* de João Cabral de Melo Neto nunca poderiam ter-se produzido sem que seus autores tivessem atravessado longa e penosamente as barreiras ideológicas e psicológicas que os separavam do cotidiano ou do imaginário popular.¹⁰⁰

Podemos, agora, depois desse excursão, retornar pontualmente a “Céu, inferno”. À “sóbria e vigilante mimese crítica” com que Graciliano Ramos enformava literariamente uma

⁹⁷ BOSI, A. “Caminhos entre a literatura e a história”, *Estudos Avançados*, 2005, p. 333

⁹⁸ Idem, “Moderno e modernista na literatura brasileira”, *Céu, inferno*, 1988, p. 123

⁹⁹ SCHWARZ, R. “Discutindo com Alfredo Bosi”, 1993, p. 15

¹⁰⁰ BOSI, A. *Dialética da colonização*, 1992, p. 343

criança sertaneja, que devia de alguma maneira aprender a temer tudo ou quase tudo (e temer inclusive um Deus-castigador, possivelmente ligado ao sentimento de medo), Bosi contrapunha a “matriz arcaica” de estória com outra criança sertaneja que, apesar de habitar em Temor-de-Deus, configurava um Deus-providencial ou Deus-libertador (possivelmente ligado ao sentimento de esperança).¹⁰¹ Nesse sentido, o universo do “de repente” rosiano remetia a duas vertentes de “ditos sapienciais do povo”: a *prudencial* e a *providencial*. O Deus em questão surge não como aquele que castiga, mas como aquele que faz o bem de acordo com o próprio proceder do vivente. Em “A menina de lá”, Deus proporciona o milagre, mas a mãe é beata, o pai é trabalhador. Assim, a interpretação de Bosi para Maquiavel (*metà virtù, metà fortuna*) faz-se em termos de crença cristã. A vertente prudencial dos ditos cobre uma metade, a das atitudes daquele que crê: *Ajuda-te, que Deus te ajudará*. A vertente providencial, outra metade, cobre “aquele reino de incertos sucessos que desde tempos imemoriais se confia aos desígnios da divindade”.¹⁰² Recorrendo a fontes seguras, o crítico fornece inúmeros ditos:

No adagiário luso-brasileiro, de extração medieval, sentenças como “Deus tarda, mas não falha”, “De hora em hora Deus melhora”, “Em pequena hora Deus melhora”, “Deus dá o frio conforme o cobertor”, “Quando Deus quer, água de pote é remédio”, “O futuro a Deus pertence”, “Há males que vêm para bem”, “Não há mal que o tempo não cure”, “Nada como um dia depois do outro”, “O tempo conserta tudo”, “De onde menos se espera, daí é que vem”, “Quem espera sempre alcança” são, entre tantas, expressões lapidares da fé em uma Providência que cruzaria a barreira das condições passadas e presentes e se identificaria, afinal, com o próprio curso do tempo.

[...]

Mais vale quem Deus ajuda do que quem cedo madruga. São variantes do mesmo pensamento, ao lado dos anexins já mencionados:

“Deus fecha uma porta e abre um cento”, “Deus diante, o mar é chão”, “Enquanto chove, trabalha Deus”, “Amanhã será, far-nos-á Deus mercê”, “A quem Deus quer bem, o vento lhe apanha a lenha”, “A quem Deus quis bem, no rosto lhe vem”, “Não há pressa em que Deus não seja”, “Não fez Deus a quem desamparasse”, “O amor de Deus vence, todo al perece”, “Sofra-se quem penas tem, que atrás de tempo, tempo vem”, “Não há tão mau tempo, que o tempo não alivie seu tormento”.¹⁰³

A palavra e ideia-chave em tudo isso é uma só: *fé*. Sobrava em Guimarães Rosa, faltava em Graciliano Ramos — esse último afirmava: “Sua leitura predileta: a Bíblia.”; mas: “É

¹⁰¹ cf. SOUZA, J. V. *A pedagogia do catolicismo libertador da igreja de Araçuaí*, 1993

¹⁰² BOSI, A. “Céu, inferno”, *Céu, inferno*, 1988, p. 24

¹⁰³ Idem, pp. 23-24

ateu”.¹⁰⁴ O alagoano, que se distancia de sua matéria, a vê, segundo o crítico, como cegamente circular, reprodução cultural desde os menores gestos, um determinismo. O mineiro, por sua vez, com a mediação da religiosidade popular, faz com que as suplências (afetiva e simbólica) não deixem “de lado a alma, considerando-a fora de moda, em desacordo com a época e acreditando que o homem seria apenas um *Wolfsburg-Mensch*.”¹⁰⁵ Cultura da incomunicação *versus* cultura da comunhão. Pelo critério da fé, Bosi emparelha-se com o criador de Nhinhinha, mas pelas contradições do mundo moderno que ambos os escritores exploram, o crítico emparelha-se com os dois. Guimarães Rosa: “Como escritor, não posso seguir a receita de Hollywood”.¹⁰⁶ Graciliano Ramos: “Odeia a burguesia. Adora crianças. [...] Deseja a morte do capitalismo.”¹⁰⁷ Alfredo Bosi:

Sem dúvida, o capital não tem pátria, e é esta uma das suas vantagens universais que o fazem tão ativo e irradiante. Mas o trabalho que ele explora tem mãe, tem pai, tem mulher e filhos, tem língua e costumes, tem música e religião. Tem uma fisionomia humana que dura enquanto pode. E como pode, já que a situação de raiz é sempre a de falta e dependência.¹⁰⁸

Com essa questão geral sempre em vista, em associação com o que já tratamos sobre Graciliano Ramos, Bosi voltaria a tratar com cuidadoso interesse das duas obras de memórias do escritor alagoano por ocasião de dois eventos realizados na Universidade de São Paulo, um em 1992 e outro em 2013.¹⁰⁹ O fato de os dois textos terem essa finalidade merece ser assinalado porque marca o caráter dos escritos, mais descosidos em comparação com os ensaios geralmente publicados pelo crítico. Apesar disso, as leituras são, como sempre, atentas e empreendem, também como sempre, a tentativa de situar as obras da melhor maneira possível, tanto histórica quanto literariamente. Assim, ao abordar obras cujas matérias eram bastante diversas (memórias de infância, memórias de preso político), Bosi consegue complexificar suas leituras anteriores ao perseguir os movimentos de um “olhar perspicaz”¹¹⁰ e de uma prosa “pontuada pela dúvida e perplexidade”,¹¹¹ movimentos esses que se dão no trânsito entre a retomada do narrado e a elaboração da narrativa.

¹⁰⁴ RAMOS, G. “Auto-retrato aos 56 anos”, *Cartas*, 1982, contracapa

¹⁰⁵ ROSA, J. G.; LORENZ, G. “Diálogo com Guimarães Rosa”, *Ficção completa*, v. 1, p. LVI

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. LIV

¹⁰⁷ RAMOS, G. “Auto-retrato aos 56 anos”, *Cartas*, 1982, contracapa

¹⁰⁸ BOSI, A. “Céu, inferno”, *Céu, inferno*, 1988, p. 10

¹⁰⁹ cf. *idem*, “A escrita do testemunho em *Memórias do Cárcere*”, *Estudos Avançados*, 1995, pp. 309-322 (apresentado na mesa-redonda *Graciliano Ramos: memória e história*, realizada no anfiteatro do Departamento de História da FFLCH-USP, em 22 de outubro de 1992); *idem*, “Passagens de *Infância* de Graciliano Ramos”, *Entre a literatura e a história*, 2013, pp. 87-111 (“Texto inédito da conferência de abertura da Jornada Graciliano Ramos, realizada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP em 20 de março de 2013”).

¹¹⁰ *Idem*, “A escrita do testemunho em *Memórias do Cárcere*”, *Estudos Avançados*, 1995, p. 321

¹¹¹ *Idem*, “Passagens de *Infância* de Graciliano Ramos”, *Entre a literatura e a história*, 2013, p. 87

Em vez de desenvolver a hipótese do roteiro que teria norteado o escritor alagoano – “um coerente sentimento de rejeição”,¹¹² como dizia em 1970 – entre os textos de 1992 e 2013, duas e quatro décadas depois de *História Concisa da Literatura Brasileira*, Alfredo Bosi preferiu argumentar no sentido de oscilações complexas em passagens de um mesmo livro, *Infância*. Uma oscilação seria quanto à maneira de classificar tal prosa: nos capítulos “Manhã” e “Verão”, “reconhecemos o realismo vigilante”; nos capítulos “Incêndio” e “Um enterro”, a prosa é “realista febril e, no limite, expressionista”.¹¹³ O crítico já indicava procedimento semelhante ao tratar, pouco mais de vinte anos antes, do esboço de uma “teoria da prosa memorialista” na abertura de *Memórias do cárcere*: “O realista subordina-se aqui, manifestamente, ao perspectivismo” – e o que fundamenta tal perspectivismo é “uma larga distância entre o observador supostamente neutro e o escritor que contrai ou expande a seu critério a matéria recordada”.¹¹⁴ A distância leva a uma segunda oscilação que também foi atentamente discutida no texto de 2013: “há o discurso da criança, enquanto testemunha; e há o discurso do narrador, enquanto intérprete de si mesmo”.¹¹⁵

Antes, em “Céu, inferno”, no âmbito da ficção de *Vidas secas*, Bosi se valera de procedimento análogo para defender a distância que havia entre a perspectiva dos personagens e a do narrador. Além das aproximações entre a infância da vida (a do escritor) e a da ficção (a do menino mais velho), que foram reafirmadas pelo crítico em 2013, o distanciamento entre o narrador-intérprete em relação ao que pensava o eu da infância é comparável ao distanciamento entre o narrador-ficcional e as crenças do personagem Fabiano – comparação que Bosi não assinalou. Ainda nesse sentido, num questionamento que se pode fazer à hipótese-recorte de “Céu, inferno”, seria possível ler *Vidas secas* do mesmo modo que o crítico leu *Infância*, de maneira a verificar oscilações quanto à “mediação ideológica do determinismo”.¹¹⁶ Isso levaria a uma complexificação na abordagem das distâncias entre o narrador e cada um dos personagens, assim como na classificação da prosa. Capítulo a capítulo, e no interior de cada capítulo, seria possível acompanhar e mapear as muitas oscilações.

De qualquer maneira, apesar de Bosi apontar determinismo em *Vidas secas*, as obras de Graciliano Ramos certamente estão repletas de muitas passagens daquilo que o crítico veio a definir como *contraideologia*. As suas leituras críticas não deixam dúvida quanto a isso.

¹¹² BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*, 1978, p. 451

¹¹³ Idem, “Passagens de *Infância* de Graciliano Ramos”, *Entre a literatura e a história*, 2013, pp. 91-106

¹¹⁴ Idem, “A escrita do testemunho em *Memórias do Cárcere*”, *Estudos Avançados*, 1995, p. 320

¹¹⁵ Idem, “Passagens de *Infância* de Graciliano Ramos”, *Entre a literatura e a história*, 2013, p. 102

¹¹⁶ Idem, “Céu, inferno”, *Céu, inferno*, 1988, p. 22

Assim, os escritos sobre as obras de ambos os escritores, o alagoano e Guimarães Rosa, tornam-se mais compreensíveis a partir das discussões de *Ideologia e contraideologia*. Esse livro, de publicação recente (2010), pode ser lido de duas formas que aqui são bastante oportunas, ambas ligadas à repercussão de *Dialética da colonização*. Primeira: uma longa resposta para “a pergunta mais difícil que alguém poderia ter feito”,¹¹⁷ isto é, a pergunta sobre a junção metodológica de marxismo e catolicismo – tanto que há um esclarecedor capítulo “Parêntese temerário: a religião como alienação e como desalienação”.¹¹⁸ Segunda: a continuidade do debate com Roberto Schwarz, que apesar das discordâncias veio a reconhecer em Bosi “o historiador da literatura mais equipado de minha geração”¹¹⁹ – tanto que há a referência expressa ao capítulo de *Dialética da colonização* e ao ensaio sobre as “ideias fora do lugar”,¹²⁰ e justamente num último capítulo dedicado a Machado de Assis.¹²¹ (Entre parênteses, observamos que há ainda uma importante terceira forma de ler o livro, mais geral: uma longa crítica ao *desenvolvimentismo*, uma ideologia; de maneira que o próprio livro seria, por tal crítica, contraideologia.)

Esses assuntos, entretanto, já pertencem ao terceiro tópico desse capítulo.

¹¹⁷ BOSI, A. “Entrevista”, *Roda Viva*, 23 de setembro de 2004

¹¹⁸ Idem, *Ideologia e contraideologia*, 2010, pp. 141-156

¹¹⁹ SCHWARZ, R. “Discutindo com Alfredo Bosi”, *Novos Estudos*, 1993, p. 15

¹²⁰ BOSI, A. *Ideologia e contraideologia*, 2010, p. 400, nota 506

¹²¹ Ibid., “Um nó ideológico – sobre o enlace de perspectivas em Machado de Assis”, pp. 398-421. Ainda como continuidade do debate, vale mencionar os vários escritos anteriores especificamente sobre obras de Machado de Assis ou leituras delas. Cf. idem, *Machado de Assis: o enigma do olhar*, 1999; idem, “O teatro político nas crônicas de Machado de Assis”, *Instituto Estudos Avançados*, s.d; idem, “Raymundo Faoro leitor de Machado de Assis”, *Estudos Avançados*, 2004, pp. 355-376; idem, *Brás Cubas em três versões*, 2006; idem, “Machado de Assis na encruzilhada dos caminhos da crítica”, *Machado de Assis em linha*, 2009

3. Graciliano Ramos e Guimarães Rosa nos escritos de Costa Lima

Começamos pelo fim e pelo meio para, depois, retornar ao começo. Isso porque aquilo que Costa Lima publicou antes de 1980 – que não foi pouco – passou por mais de uma reavaliação por parte do próprio crítico, e é importante ter tais reavaliações em vista para melhor compreender o teor e o lugar dos escritos dedicados a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa.

Em livro de 2010 com entrevistas-discussões sobre o conjunto de sua obra, Costa Lima ressalta mais de uma vez: “costumo (me) dizer que meu primeiro livro, isto é, aquele em que começo a achar meu caminho, foi *Mimesis e modernidade* (1980)”, todos os livros anteriores foram “meras preparações do que considero ter merecido ser publicado”.¹²² O crítico afirma ainda que não lê Guimarães Rosa “há muitos anos”, escritor cujo universo é de “uma complexidade que eu gostaria de enfrentar”, mas “embora em certos momentos ela pareça enfadonhamente longa, a vida é curta”.¹²³ Assim sendo, e assim justificando, Costa Lima não mais retornou às obras do escritor mineiro depois de *A metamorfose do silêncio*, livro em que constam análises sobre *Tutaméia* e *Buriti*. Ao se referir a tais análises em 1995, o crítico era menos severo, fazia ponderações de maneira a salientar aspectos positivos e negativos. O escrito sobre *Buriti* era um dos que considerava de análise minuciosa e complexa, tendo-a “em boa conta”; entretanto, não deixava de manifestar que ali havia “uma orgia demonstrativa”.¹²⁴ Se, por um lado, o crítico não voltaria a enfrentar Guimarães Rosa, por outro lado, ele o fez, como veremos adiante, com obras de Graciliano Ramos. Por ora, retornemos ao começo.

Em 1957, aos 20 ou 21 anos, muito provavelmente ignorando a referida complexidade das obras e sob o impacto que o aparecimento de duas delas provocara um ano antes, Costa Lima dedicou-se corajosamente ao conjunto dos então três livros de Guimarães Rosa em “A expressão orgânica de um escritor moderno”.¹²⁵ Embora o escrito seja pouco significativo, ele fornece indícios importantes sobre o crítico e a crítica brasileira. Um jovem que décadas antes teria como via principal de aprendizado do ofício as páginas de um jornal, com textos esporádicos ou rodapés regulares, encontrava o espaço de 19 páginas de uma revista à sua

¹²² COSTA LIMA, L. *Luiz Costa Lima: uma obra em questão*, 2010, p. 51, 108

¹²³ *Ibid.*, pp. 58-59

¹²⁴ *Idem*, *Vida e mimesis*, 1995, pp. 37-38. A outra análise tida como minuciosa e complexa era aquela sobre “Uma faca só lâmina”, de João Cabral.

¹²⁵ *Idem*, “A expressão orgânica de um escritor moderno”, *Diálogo*, n. 8, 1957, pp. 71-90

disposição – além do que, assinala-se de passagem, integrava a revista que foi alvo de especial expectativa da parte de Guimarães Rosa,¹²⁶ a mesma na qual Antonio Candido publicou a primeira versão de “O homem dos avessos”. Apesar de pouco significativa, essa primeira leitura permitiria uma releitura de *Grande sertão: veredas* que viria a público nove anos depois no livro *Por que literatura: “O sertão e o mundo: termos da vida”*.¹²⁷

Antes dessa releitura, a mais significativa de Costa Lima em sua primeira fase, aquela primeira leitura de 20 ou 21 anos serviria também para auxiliar no escrito sobre um novo livro de Guimarães Rosa, *Primeiras histórias*. Tendo integrado volume da revista *Tempo brasileiro* e a coletânea da *Coleção Fortuna Crítica*,¹²⁸ o texto deixa claro que o crítico ainda dava seus primeiros passos, oscilava entre um estilo que já fazia, por exemplo, recurso frequente a notas de rodapé para referências e observações mas, ao mesmo tempo, valia-se de um tom jornalístico de rodapé. Uma passagem com alerta ao escritor – ainda vivo, visando obras futuras – evidencia os dois aspectos:

A história da literatura e da arte nos apresenta muitos exemplos de formas e tradições que empequeneceram pela sua posição diante da realidade. Tome-se o caso das novelas de cavalaria. Fantasiosas e fantásticas, no seu geral, viviam elas ao lado da realidade, sem o seu contato fecundador. Esse passava a existir no romance.

É que as novelas de cavalaria correspondiam ao gosto da nobreza feudal que, sendo deslocada das posições de mando pela burguesia ascendente, se defendia de “ver” a realidade. Preferia o seu ópio. É a burguesia, ao contrário, que consome os capítulos dos romances. O que vale dizer, a perda da qualidade artística das novelas de cavalaria está em relação direta com a posição face à realidade da classe que as produzia ou para quem eram elas produzidas.

Essa lição deve ser pensada por nós, pois a rápida mudança da realidade social do país a torna de uma significação e uma gravidade muito atuais. E se enganará o artista se pensar que o fato não afeta a sua realização. Não podemos, principalmente nessa hora, prescindir dos nossos talentos criadores, e para tanto as análises do passado têm uma função muito explícita: a de servir-lhes de advertência. Assim, no caso do magismo presentemente intensificado na obra de Guimarães Rosa, cumpre uma consideração detida, de que por agora apenas damos um grosseiro esboço. Essa consideração, como a entendemos, deverá distinguir em que ponto ele é um recurso positivo à apreensão criadora da realidade e, por outro, em que grau ele possa comprometê-la. Pois o crítico deve sair de uma concepção meramente passiva da sua função. Julgando do valor de uma obra ele

¹²⁶ O escritor dizia em carta aos pais: “Não mandei ainda o prometido exemplar da revista DIÁLOGO, o número especial, todo a meu respeito, porque só agora é que saiu. Por enquanto, só recebi, por via aérea, um exemplar, de amostra. Fiquei contente, o número saiu magnífico, com artigos da maior importância.” ROSA, V. G. *Relembraimentos*, 1983, p. 182

¹²⁷ Essa releitura foi publicada também em italiano. Cf. COSTA LIMA, L. “Il sertão e il mondo”, *Aut aut*, 1967, pp. 14-34

¹²⁸ Idem, “O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa”, *Guimarães Rosa*, 1991, pp. 500-513

deve implicitamente alertar o escritor e o artista contra certos riscos internos que possam vir a prejudicar a sua *apreensão estética da realidade*.¹²⁹

Essa citação, além de corroborar o que já ficou dito, pela abordagem bastante esquemática quanto às “novelas de cavalaria” e ao romance, possibilita um elo com o ponto mais original — e que teria desenvolvimento nas posteriores obras de Costa Lima — de “O sertão e o mundo: termos da vida” e *Por que literatura*. Num ensaio que se destacava acima de tudo pela tentativa de diálogo com críticos já senhores do ofício — como Antonio Candido, Cavalcanti Proença, Benedito Nunes e Augusto de Campos —, o jovem autor esforçava-se por compreender o universo e a linguagem de coisas em redemunho, a mistura do real com o mágico, o afastamento de romances do século XIX e a aproximação com novelas ou romances de cavalaria. Assim, Costa Lima fazia uso da expressão “realismo lógico europeu” para sustentar: “A lógica não basta para definir o seu objeto, pois a lógica supõe uma distância, um descanso, enquanto que agora Riobaldo está privado de todos estes elementos. Ele está dentro das coisas, o sertão, mexendo-se sobre seu formigueiro.”¹³⁰ A mesma questão havia surgido de forma genérica e dispersa no teórico capítulo inicial: “É pela linguagem ficcional que se revela a radicalidade do homem porquanto é ela que se realiza sem as barreiras conceituais e metodológicas que naturalmente vigoram quanto à ciência e quanto à filosofia.”¹³¹ Tratava-se, portanto, de relações entre imaginação, pensamento, ficção, imaginário, percepção, linguagem e realidade. Problemas complexos a respeito dos quais o crítico, numa junção de marxismo e fenomenologia, apenas tateava — não era à toa que o principal tópico do primeiro capítulo era “À procura de uma instrumentação”. De qualquer forma, Costa Lima já esboçava questionamentos e propostas — voltaremos ao assunto no tópico final desse capítulo. O jovem crítico empenhava-se em examinar e questionar formulações acerca do realismo — de “realismo criatural” e “realismo figural” (em Auerbach) e de “realismo crítico” (em Lukács) — para propor:

A este realismo, derivado do padrão épico e se distinguindo do modelo homérico pelo sentido diverso da trajetória que Riobaldo executa, chamamos, então, de cósmico, entendendo por tal aquilo até onde podem chegar os passos e os sentimentos. O limite de uma impregnação humana. Reduzem-se, em suma, os marcos do horizonte de Dante, o mais além é substituído pela dúvida, assim como o demônio perde a sua autonomia de ente. Mas tampouco essa redução leva a confundirmos a experiência do realismo cósmico com a do criatural de um Montaigne. É esta

¹²⁹ COSTA LIMA, L. “O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa”, *Guimarães Rosa*, 1991, pp. 509-510

¹³⁰ Idem, *Por que literatura*, 1966, p. 76

¹³¹ Ibid., p. 27

configuração singular que pode explicar tanto o pasmo e a admiração, quanto a frequente incompreensão que tem suscitado a obra de G. Rosa no Brasil e no estrangeiro.¹³²

No par de obras seguintes formado por *Estruturalismo e teoria da literatura* e *A metamorfose do silêncio*, pertencentes a uma segunda e estruturalista fase intelectual, Costa Lima daria continuidade a esses questionamentos sobre o realismo de maneira ainda bastante incipiente e já mostraria interesse pelas discussões da mimesis em Aristóteles e dos juízos em Kant. O objetivo dos dois livros, entretanto, oriundos da tese de doutoramento na USP, era a reconhecidamente fracassada tentativa de verificar a viabilidade de propostas de Lévi-Strauss para a leitura de literatura: “Insisti em tentar uma transposição de sua abordagem para a crítica literária até por volta de 1974” — foi, então, “convencido de que não era possível fazê-lo”¹³³ — voltaremos ao assunto no tópico final desse capítulo. E embora não faça menção a isso, Costa Lima também abandonaria o intento de compreender teoricamente a obra de Guimarães Rosa em particular.

Nesse ponto, cabe explicar a já mencionada “orgia demonstrativa” no que diz respeito às análises “O buriti entre os homens ou o exílio da utopia” e, em bem menor medida, “Mito e provérbio em Guimarães Rosa”. O último tópico da primeira análise recebia o título de *O teorema da ficção: a armadura de “Buriti”* e vinha acompanhado do seguinte gráfico:

Juntamente com o gráfico, apenas o primeiro terço do que Costa Lima aí escreveu elucida cabalmente a oportuna expressão “orgia demonstrativa”:

Conforme demonstra o gráfico, os personagens principais se relacionam triangularmente.

O triângulo Liodoro, Gualberto, Glória é formado sob o pleno signo do Buriti, de onde Liodoro é o possuidor, Gualberto, o proprietário, Glória, metonimicamente a ele identificada. Como vimos, ademais, a ação de Gualberto, verdadeiro mediador da decepção, se cumpre no sentido de subtrair Glória da troca exogâmica, mais fortemente a encerrando neste primeiro triângulo. O segundo triângulo, contíguo ao primeiro, é formado por Gual, Glória e Miguel. A atualização do anterior

¹³² COSTA LIMA, L. *Por que literatura*, 1966, pp. 98-99

¹³³ Idem, *Luiz Costa Lima: uma obra em questão*, 2010, p. 293

implica a manutenção da dúvida da frase-axioma da novela, pois nada assegura o êxito de Miguel. O terceiro triângulo é constituído, do lado oposto ao segundo, por Liodoro, Glória e Lalinha, sobre cujo funcionamento não há mais nada a declarar, a não ser que a ação de Gual precipita a disjunção de Miguel e a conjunção de Glória com Lala.

Se estes são triângulos perfeitos, os três restantes são imperfeitos. Assim o formado por Miguel, Glória e Zequiél, onde a relação Glória-Zequiel é representada por linha interrompida, por ser relação pouco efetiva – para Glória, Zequiél é apenas um louco, para Zequiél, Glória não apresenta referência especial. O mesmo se diz do triângulo Lalinha, Glória, Behu, sendo a linha interrompida a que une as irmãs, distintas seja pelos traços físicos, seja por sua posição perante a linguagem. O sexto triângulo compreende Behu, Glória, Zequiél, onde preponderam as linhas interrompidas [sic], i. e., onde a diferença quase anula o traço de semelhança. Para justificar-se a linha cheia, que liga Zequiél a Behu, destaquemos os trechos que declaram a sua semelhança. De Maria Behu, o Narrador referia: “Aceitavam que Maria Behu por todos arcasse penitências. Parecia justo” (170), enquanto, na perspectiva de Lalinha, Zequiél “procurava exprimir alguma outra coisa, muito acima de seu poder de discernir e abarcar. Como se ele tivesse descoberto alguma matéria enorme de conteúdo e significação, e que não coubesse toda em sua fraca cabeça (...) Ele se resignava, achava que os outros não precisavam compartilhar daquele medo tão grande” (181).¹³⁴

Costa Lima viria a esclarecer essa “orgia demonstrativa” e o interesse especificamente por Lévi-Strauss (e não por Propp, Barthes ou outros) com uma revelação insólita e remota, de quando tinha uns dezessete anos: “eu julgava que iria estudar matemática”,¹³⁵ foi um “renascer de velhos fantasmas”, “minha primeira opção profissional fora pela matemática”.¹³⁶ Além disso, o crítico reconhece a dificuldade que tinha de ajustar a “linguagem crítica” e definir o que deveria compor o “texto editado” ao mesmo tempo em que procurava “evitar a banalização do pensamento e dos textos que analisava”.¹³⁷

Contrapondo-nos, agora, às explicações de Costa Lima depois de expor a sua visão retrospectiva, e julgá-la esclarecedora e pertinente para o estudo sobre “Buriti”, é conveniente ponderar que, por alguma razão que o crítico não chegou a esclarecer, o ensaio “Mito e provérbio em Guimarães Rosa” – relativamente pequeno (apenas 17 páginas) quando comparado ao outro (mais de 50 páginas) – fugia à “orgia demonstrativa”. Muito provavelmente isso se deve ao objetivo despretensioso, não-exaustivo e circunscrito: “Não nos propusemos, na verdade, mais que assinalar a importância do provérbio no escritor

¹³⁴ COSTA LIMA, L. “O buriti entre os homens ou o exílio da utopia”, *A metamorfose do silêncio*, 1974, pp. 175-177

¹³⁵ Idem, *Luiz Costa Lima: uma obra em questão*, 2010, p. 83

¹³⁶ Idem, *Vida e mimesis*, 1995, p. 32

¹³⁷ Ibid., p. 38

mineiro e indicar o seu sentido”¹³⁸ – e isso apenas em um obra, *Tutaméia*. E ainda: “O passo seguinte, o de interpretar a escolha ou as modificações oferecidas ou as invenções realizadas, exigiria o percurso de sua obra integral.”¹³⁹ Assim, embora o crítico realmente não desse o último passo (“passo seguinte”), o ensaio tinha uma sequência de tópicos ou parágrafos numerados e sem título que podem ser considerados como um “texto editado” com pouco excesso analítico. A sequência poderia receber os seguintes títulos, que aqui já servem para indicar o percurso da análise: 1) considerações gerais sobre provérbio e mito; 2) hipótese; 3) distinções: mito, conto popular, provérbio, enigma; 4) provérbio faz a mediação entre “vida miúda” (1º plano) e “vida maior” (2º plano); 5) o “funcionamento da máquina transbordante”;¹⁴⁰ 6) análise de quatro “cobras aforismáticas”.

A hipótese era assim desmembrada:

a alta incidência aforismática em Guimarães Rosa indica: a) sua vinculação com a narrativa comunitária, aproximando-se contudo não do tipo ‘conto de fadas’, tipificado pelo uso do maravilhoso e pela tendência alegórica, mas sim pelo relato mítico; b) o recurso tem a função decisiva de servir de charneira entre as dimensões social e cósmica, de outro modo separadas por hiato; c) as conjunções aforismáticas, recriadas ou mesmo inventadas pelo romancista, poderão ser tratadas como uma estrutura particular e menor quanto à estrutura maior de sua obra. Cada formação aforismática seria uma variante que participaria dos provérbios, relacionada ao sistema do todo narrativo.¹⁴¹

O item *a* da hipótese, ao mesmo tempo em que justificava o recurso ao autor de *Mitológicas*, contestava, provavelmente por acaso, a afirmação de Franklin de Oliveira segundo a qual haveria no Guimarães Rosa de *Corpo de Baile* o despertar do “adormecido sentido do maravilhoso” em “contos de fadas adultos”.¹⁴² Do item *b*, o que teve maior desenvolvimento, tratamos a seguir. E o item *c*, justamente aquele que propiciaria considerações mais propriamente literárias, como admitia Costa Lima, ficava “quase sem desenvolvimento e demonstração”.¹⁴³

De todo o desenvolvimento dos três itens da hipótese, dois pontos importantes merecem ser assinalados. Primeiro: a interessante distinção do quinto tópico quanto às três subespécies aforismáticas, distinção norteadas pelo grau de “possibilidade de vigência comunitária”: “a) aquela em que a mudança, fônica e/ou semântica, não afeta o reconhecimento da matriz de

¹³⁸ COSTA LIMA, L. “Mito e provérbio em Guimarães Rosa”, *A metamorfose do silêncio*, 1974, pp. 62

¹³⁹ *Ibid.*, p. 62

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 56

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 51-52

¹⁴² cf. OLIVEIRA, F. “Guimarães Rosa”, *A literatura no Brasil*, 1970, v. 5, p. 420

¹⁴³ COSTA LIMA, L. “Mito e provérbio em Guimarães Rosa”, *A metamorfose do silêncio*, 1974, p. 52

que a mudança é uma versão; b) a do aforismo de existência popular efetiva apenas plausível; c) a do aforismático de nítida criação do autor.”¹⁴⁴ Assim temos, num exemplo para cada uma das subespécies, respectivamente: “Meio se escuta, dobro se entende” (“para bom entendedor, meia palavra basta”); “Sábio como o sal no saleiro”; “A gente esquece — e as coisas lembram-se da gente”.¹⁴⁵ Segundo ponto: a partir da abordagem circunscrita do aforismo em *Tutaméia*, Costa Lima acabava por tecer considerações mais gerais sobre a obra de Guimarães Rosa e, nisso, destacava aspectos que se aproximam de leituras de outros críticos mas, no que aqui mais interessa, aproximam-se daquela que viria a ser concretizada por Bosi em “Céu, inferno”; convém citar uma passagem longa de três parágrafos:

Clara divisória atravessa a ficção rosiana. Ela separa, utilizando provisoriamente uma terminologia imprecisa, a vida miúda da vida maior. A primeira é formada por acidentes entrecruzados, amálgama de eventos, aglomerado de ocorrências. Neles se misturam cegos, loucos, aleijões e alejados [sic], angelismo e perversidade, crianças e decrepitos, maldade de homens e feras, o cio, a blague, o amor. Plano do corriqueiro, reduzido à condição do variável e contingente, em si mesmo repregado, incapaz de esclarecimento. A vida histórica é um entrançado de retalhos. “Enquanto em *Doktor Faustus* a trama, no seu caminho para os valores universais, passa detidamente pelo destino alemão, em Guimarães Rosa a passagem da *região* para o destino humano, tomado em sentido mais geral possível, é imediata” (Schwarz: 1965, 35). Sem nos alongarmos no comentário, observemos que essa diferença tem a ver com as duas tradições antagônicas em cena. A mediação do histórico em Thomas Mann se relaciona com a tradição do romance; o hiato do histórico em Guimarães Rosa, com o padrão do mito, cuja “lógica do concreto” permite a ligação direta.

O segundo plano, a que chamamos provisoriamente da vida maior, apresenta oposição de perfil. É ocupado pelas grandes perguntas que atravessam a existência dos personagens: perguntas sobre Deus e o demônio, sobre a guerra e o amor, sobre a vida e a morte. Perguntas que se revelam irrespondíveis, enquanto apontam para uma dimensão, a utópica, que se dispõe para ser negada.

O primeiro plano é então de carências, o outro, de plenitude. O sentido do primeiro só se encontra no outro e, como este não satisfaz às interrogações levantadas, a narrativa comunitária passa a tematizar o vazio, traço que só minoritariamente já se poderia encontrar no mito (cf. o que dissemos atrás sobre Asdiwal). Contrária, por conseguinte, ao padrão constitutivo do romance, a ficção rosiana, como já foi notado, retoma a tradição dos ‘romances’ medievais”.¹⁴⁶

Como vimos, Bosi falaria, anos depois, em narrador que define um “ângulo de onde lhe seja possível captar a passagem do estado de falta ao de plenitude”.¹⁴⁷ É possível também aproximar a passagem de Costa Lima à do citado Roberto Schwarz e, ainda, a passagens de

¹⁴⁴ COSTA LIMA, L. “Mito e provérbio em Guimarães Rosa”, *A metamorfose do silêncio*, 1974, p. 57

¹⁴⁵ Ibid., pp. 58-61

¹⁴⁶ Ibid., pp. 54-55

¹⁴⁷ BOSI, A. “Céu, inferno”, *Céu, inferno*, 1988, p. 28

Franklin de Oliveira (“seres ideias” em “situações concretas”).¹⁴⁸ Mas aqui importa destacar a grande proximidade entre os termos de “Céu, inferno” e os de “Mito e provérbio em Guimarães Rosa”: no primeiro ensaio, fala-se em “estado de falta”, “carência extrema”, no outro, em “vida miúda”, “plano do corriqueiro”, plano “de carências”. De outro lado, no primeiro ensaio, fala-se em estado “de plenitude”, “suplência afetiva e simbólica”, no outro, em “vida maior”, plano “de plenitude”. Não há nenhuma referência de Bosi a Costa Lima, mas a proximidade é evidente – mesmo que o ensaio fosse desconhecido. Além disso, como também vimos, Bosi também tratava de provérbios, falava em duas vertentes de “ditos sapienciais do povo”¹⁴⁹ (a prudencial e a providencial). Entretanto, se havia a proximidade de termos e de temática, as abordagens seguiam por vias bem diferentes, assim como é possível identificar vias diferentes também no estilo dos dois críticos — Bosi é comumente ensaístico, pontual e conciso; Costa Lima é usualmente analítico, teórico e expositivo. Ao fazer um retrospecto de sua trajetória intelectual, o autor de “Céu, inferno” se mostra plenamente consciente disso: “Definitivamente, o estruturalismo não seria o meu caminho, pois, mesmo tratando de um tema ligado ao *corpus* dessa corrente, como é o caso do mito, acabei batendo às portas do método hermenêutico.”¹⁵⁰ Isso, por sua vez, já é assunto para o tópico final desse capítulo.

Para passar, agora, a Graciliano Ramos, voltemos a dois parágrafos de *Por que literatura*. A certa altura da abordagem sobre *Grande sertão: veredas*, fazia-se a seguinte comparação na sequência do trecho já citado do “formigueiro”:

A vida é muito confusa, repetirá incessantemente Riobaldo. Por isso mais uma vez se explica o emaranhado que parece, à primeira vista, constituir a sua prosa. A sua narração segue por saltos, destacando blocos da existência de acordo com o correr da preocupação. Este livro que não oferece o descanso de um capítulo nas suas quinhentas e setenta páginas, esta estória que flui sem parar, não é cronologicamente linear. Interpenetram-se os acontecimentos, combate pelo bando de Zé Bebelo antes que se explique o porquê da luta e os seus antecedentes. Mas é um entrançado que não é o do confuso. Usando de palavra cara aos poetas concretos, ele é isocrônico à matéria da obra, melhor dito, à maneira de relatar a vida a partir de uma posição sem distância, do seu próprio seio, sem o amparo de uma perspectiva histórica.

É interessssante notarmos que sendo esta uma temática nova, absolutamente inédita na literatura brasileira – A. Candido chamou-o “o primeiro grande romance metafísico da literatura brasileira” [prefácio de *Tese e antítese*] – encontra, entretanto, uma certa correspondência com a obra de Clarice Lispector. A comparação poderá espantar. Com certeza nem a obra de Lispector ainda

¹⁴⁸ cf. OLIVEIRA, F. “Guimarães Rosa”, *A literatura no Brasil*, 1970, v. 5, p. 436

¹⁴⁹ BOSI, A. “Céu, inferno”, *Céu, inferno*, 1988, p. 24

¹⁵⁰ Idem, “Caminhos entre a literatura e a história”, *Estudos Avançados*, 2005, p. 320

alcançou a altura da rosiana, nem parece aproximável o seu universo. Mas há um elemento semelhante: a da busca de tratar a vida desde dentro, sem distância. Trata-se de método, portanto, oposto ao que presidia à estrutura de *S. Bernardo*, como teremos visto no capítulo passado. Apenas que Lispector narra vidas aburguesadas, as pequenas mulheres abafadas no círculo das convenções e nos confortos, das bem situadas classes urbanas. O contato com a vida, por isso, lhes é um choque e um acidente.¹⁵¹

A comparação com as obras de Clarice Lispector prossegue até o final do parágrafo, mas o que aparece acima citado é suficiente para o que aqui interessa, ou seja, o apenas brevemente assinalado antagonismo entre Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. Distanciava-os o “método” que “presidia” à “estrutura” de *S. Bernardo* e aquele de *Grande sertão: veredas*. Costa Lima não chega a explicitar, como Bosi viria a fazer em “Céu, inferno”, mas o contraste com Clarice Lispector deixava implícito que se o “método” distanciava o mineiro do alagoano, a matéria os aproximava, pois não se tratava, pelo menos nas obras em questão, de “classes urbanas”. Apesar da oportuna indicação do antagonismo e, ao mesmo tempo, da aproximação – por contraste de ambos com Clarice Lispector –, no capítulo sobre *S. Bernardo* a que Costa Lima remetia, não havia desenvolvimentos quanto às sutilezas do “método”. Não havia, por exemplo, distinção entre a parte da narrativa que concernia à ascensão (mais voltada para o exterior e mais objetiva) e aquela que concernia à queda (mais voltada para a interior do protagonista e mais subjetiva). Acompanhando cerradamente o enredo, o crítico preocupava-se basicamente em reunir aspectos do romance de Graciliano Ramos para confirmar a hipótese de leitura. Assim, depois de fazer referência a texto de Goldmann sobre o conceito de *reificação*, era direto: “o nosso propósito aqui é tão só o de orientarmos a aplicação do critério a Paulo Honório”.¹⁵² E mesmo tendo reservado o terceiro e último tópico (“a reificação de si próprio”) para a parte final da narrativa, as oscilações no distanciamento, balizadas pela ascensão e queda do protagonista, não foram exploradas.

De maneira geral, o que Costa Lima escreveu sobre a narrativa de Riobaldo tinha mais relações com o que viria a pensar em sua terceira fase. Apenas em um ponto da leitura de *S. Bernardo* surgiam afirmações que remetiam ao capítulo introdutório de *Por que literatura* e ao ponto original do capítulo sobre Guimarães Rosa. Depois de mencionar a última cena em que Madalena aparece viva e a incompreensão de Paulo Honório, Costa Lima refletia em uma espécie de elogio da ficção e do imaginário:

A cena tem um sentido bem maior. Indica a incapacidade sua de percurso no território do humano. Para atingirmos à radicalidade dessa conclusão teríamos de lidar com a ficção, com a vida passada

¹⁵¹ COSTA LIMA, L. *Por que literatura*, 1966, pp. 93-94

¹⁵² *Ibid.*, p. 54

ao plano do imaginário. Nenhuma obra de ciência, nenhuma pesquisa social nos poderia indicar com veracidade o último ponto atingido pela reificação do indivíduo. As palavras em um romance não são apenas signos que apontem para a realidade exterior. Elas sem dúvida que levam à realidade mas a uma realidade cuja inteireza não pode ser confundida com a socialmente dada. Por assim dizer, a palavra ficcional viola a realidade para melhor alcançá-la e então dizê-la. [...] O próprio Paulo Honório, como dissemos, não se confunde com a imagem do avaro ou do egoísta. E é por ingênua sinceridade que ele nos permite tão ampla compreensão (voluntariamente esquecemos que o personagem é um “irreal”...)¹⁵³

Mais ou menos quarenta anos depois, em livro que veio a ser republicado no ano de 2007, *Trilogia do controle*, Costa Lima faria reconsiderações importantes sobre *S. Bernardo* e o conjunto das obras de Graciliano Ramos. Numa alteração significativa na primeira versão do texto, que era originalmente de 1986, o crítico mudava a resposta à seguinte pergunta: “Mas não se poderia dizer que, em *São Bernardo*, Paulo Honório é um 'caeté' de êxito?”¹⁵⁴ Em 1986, a resposta era: “Não, [...]”.¹⁵⁵ Em 2007, passou a ser: “Em termos, é verdade que o romancista consegue ultrapassar os limites do realismo.”¹⁵⁶ Mas o que significa essa alteração? De que maneira surgia no texto? E ainda: como as reconsiderações sobre as obras do escritor alagoano, num tópico intitulado “Graciliano Ramos e a recusa do caeté”,¹⁵⁷ integram a arquitetura da *Trilogia* de Costa Lima?

O tópico pertence ao quarto capítulo, *Documento e ficção*, do volume que recebeu o título de *Sociedade e discurso ficcional*. daquelas que constituíram declaradamente as duas principais obsessões de Costa Lima em sua produção intelectual, a mimesis e o controle do imaginário, a segunda domina as investigações nessa *Trilogia* na qual se sustenta que o imaginário “supõe a *irrealização* do que toca”.¹⁵⁸ Assim, o retorno a Graciliano Ramos interessa sobretudo como exemplificação dessa discussão, que é mais geral e teórica – e em torno da qual o crítico já ensaiara movimentos em *Por que literatura*. A compreensão mais aprofundada do que isso significa diz respeito ao tópico final desse capítulo. Por ora, basta retomar a clareza expositiva – numa escrita que muitas vezes se faz truncada – com que Costa Lima definiu as “metas do capítulo” no começo de *Documento e ficção*:

¹⁵³ COSTA LIMA, L. *Por que literatura*, 1966, p. 71

¹⁵⁴ Idem, *Trilogia do controle*, 2007, p. 443; idem, *Sociedade e discurso ficcional*, 1986, p. 228

¹⁵⁵ Ibid., p. 228

¹⁵⁶ Idem, *Trilogia do controle*, 2007, p. 443

¹⁵⁷ Tratar desse tópico ganha ainda mais relevância ao verificarmos que ele foi publicado à parte em jornal, portanto, isoladamente e para um público maior. Cf. Idem, “As recusas frustradas da alma dos caetés”, *Folha de S. Paulo*, 16 de agosto de 1986, p. 68

¹⁵⁸ cf. idem, *Trilogia do controle*, 2007, p. 17, 440

Os três capítulos anteriores procuraram mostrar que a expressão literária surge e se desenvolve, na América Latina, marcada pelo veto ao ficcional. É por ele que o controle se atualiza. Ao afirmá-lo, não estamos dizendo que a ficcionalidade e o literário se superponham. Implicando a suspensão do critério de verdade, seja no sentido pragmático – o príncipe Hamlet nem viu nem deixou de ver o fantasma do pai –, seja no sentido filosófico – do contrário como, no conto de Borges, o narrador, já idoso, poderia encontrar-se e discutir com o que fora há quarenta anos atrás? –, a ficcionalidade concede ao discurso que rege uma liberdade potencialmente ameaçadora a todo regime zeloso de sua *verdade*. Onde a ficcionalidade aponte, é de se esperar que os defensores da verdade institucionalizada estendam sua garra. Se o controle se mostra com maior precisão na literatura é tão só porque o ficcional é sua matéria-prima. Restringindo-nos à literatura, declaramos apenas os limites de nossa competência.

Desde *O controle do imaginário*, nossa hipótese tem sido a de que o veto ao imaginário, a consequente domesticação do ficcional, têm estado presente no Ocidente desde os primeiros sinais de descoberta da individualidade moderna, na chamada Baixa Idade Média.¹⁵⁹

Essa é, portanto, a tese-obsessão ligada à delimitação do que seria o “círculo de maior abrangência”, com um círculo menor (Novo Mundo) e outro ainda menor (Brasil). No contexto dessa questão bastante ampla, as obras de Graciliano Ramos são um ponto no círculo menor que trata do “veto presente no Brasil”.¹⁶⁰ E o veto, como o título do capítulo indica, exige da ficção que ela seja documento. Assim, as obras são submetidas a um exame que tem a finalidade principal de chegar a uma conclusão sobre a tese-geral e, vinculado a ela, sobre o “bloqueio documentalista”. E, nessa direção, conclui:

Sem haver sido o seu propósito, o romancista alagoano nos mostra a pressão cultural contra o imaginário; sua maneira de expressá-la como um campo que se lhe interditou, por força do “jogo socializado da vida de superfície”. Impedido de tematizar a *irrealização* do imaginário, via-se forçado a alcançá-la pelo que, do ponto de vista do imaginário, seria uma forma de perversão. Falo propositalmente em perversão. Assim como os tabus quanto ao sexo, da sociedade vitoriana, provocavam a série de “históricos”, frequentes nos relatos da época, que logo serão clientes de certo médico vienense, assim também o tabu contra o imaginário obrigou Graciliano a uma espécie de desvio. O de, na impossibilidade de *conceber a alteridade*, aprofundar-se no caso individual e, por seu doloroso mergulho, recuperar algo daquela refração do eu que se lhe interditava. Quanto ao tabu contra o imaginário e a domesticação consequente do ficcional, pode-se dizer o mesmo que já se disse quanto ao tabu contra a libido: por maior que seja a pressão, a libido termina por se manifestar noutro ponto. É por sua “perversão” que Graciliano conseguiu furar o bloqueio documentalista. Por isso os que aprenderam sua lição não foram os que continuaram a explorar o lado testemunhal; ao invés, foram os que souberam entender sua transgressão do cânone.¹⁶¹

¹⁵⁹ COSTA LIMA, L. *Trilogia do controle*, 2007, p. 413

¹⁶⁰ Ibid., p. 414

¹⁶¹ Ibid., p. 445

Para chegar a esse fecho, Costa Lima cita Antonio Candido e com ele dialoga desde o início do tópico. Os trechos citados provêm da parte de *Ficção e confissão* dedicada a *Caetés*. Entretanto, embora não haja nenhuma referência ao ensaio “Os bichos do subterrâneo”, o diálogo principal parece ser com esse escrito, pois o autor de *Trilogia* propõe haver um “*complexo de caeté*” nas obras de Graciliano Ramos e explica: “Pela expressão ‘complexo de caeté’ entendo a busca de captar *imaginariamente a alteridade* do que não se é (no caso, do que não é o narrador).”¹⁶² Nesse sentido, assim como Candido propunha e usava a simbologia do caeté como fio condutor em “Os bichos do subterrâneo”, Costa Lima repassa cada uma das obras:

Em síntese, embora fracassado como romance, *Caetés* tem o interesse de mostrar que o abandono do romance indígena corresponde ao reconhecimento da impossibilidade de lidar com o imaginário; da impossibilidade de conseguir ampliar o ângulo de refração das experiências pessoais até à concretização de uma forma de vida diversa. [...] Caeté domado ou frustrado é Luís da Silva, em *Angústia*. Desprezado por Marina, recupera a alma de caeté apenas na paixão da vingança que cumpre contra o rival. Mas sua curta vitória o desequilibra e as páginas finais o mostram sem espaço, oscilando entre a alucinação e o pesadelo. [...] Mas não se poderia dizer que, em *São Bernardo*, Paulo Honório é um “caeté” de êxito? **Em termos, é verdade que o romancista consegue ultrapassar os limites do realismo.** Com Paulo Honório, vence o espírito de cálculo da cidade, cuja força deformadora provoca a quantificação de cada parcela de afeto – quanto lhe custa a escola, a luz elétrica na casa dos moradores, os cuidados pela preta velha que o protegera na infância. Se Paulo Honório se choca com Madalena é justamente por sua incapacidade de lidar com o seu lado que escapara à racionalidade econômica, o lado da paixão. Daí a cena máxima do livro, que Leon Hirszman tão bem soube explorar em sua transposição cinematográfica: incapaz de ler a carta a si mesmo endereçada, Paulo Honório apenas percebe que tem um homem por destinatário. Confunde o outro hipotético consigo mesmo. O outro já não pode ser senão o próprio eu. A alteridade não pode ser admitida senão como um rival. Assim, sua incapacidade de quantificar ciúme e paixão o leva ao auto-envenenamento do ódio e, daí, provoca o suicídio da mulher, prelúdio da destruição de seu projeto. **É a imaginação que transpassa a fantasia. Graciliano não é um documentalista, embora continue a pagar um alto preço pela vigência do cânone sob o qual escrevia.**

Em *Vida secas*, a questão-caeté ocorre fundamentalmente em Fabiano, incapaz de protestar contra os desmandos do patrão e que, mesmo diante da covardia do soldado do destacamento, murcha o braço e a raiva, reverente à autoridade. **Seu receio de se impor à autoridade seria a prova da manutenção de Graciliano entre os documentalistas?! Parece claro que não. Ele documenta sim a carga que o impedia de ser um Dostoiévski dos trópicos.**¹⁶³

¹⁶² COSTA LIMA, L. *Trilogia do controle*, 2007, p. 437

¹⁶³ Ibid., pp. 443-444

Os trechos em negrito são acréscimos que o crítico fez ao texto original de 1986. Mesmo que deva a Candido a linha interpretativa da investigação sobre a questão-caeté no conjunto das obras de Graciliano Ramos, esses acréscimos ressaltam justamente a especificidade do enfoque de Costa Lima e os termos de sua articulação com o conjunto da *Trilogia*: “o romancista consegue ultrapassar os limites do realismo”, “Graciliano não é um documentalista”, ou seja, desde *Caetés* o escritor mostra a dificuldade no trato com o imaginário ou a existência de pressão cultural contrária na lida literária. Como dissemos, e repetimos, esse é assunto a aprofundar no tópico final desse capítulo.

Por ora, nesse ponto, é possível e oportuno estabelecer uma aproximação com o procedimento de Bosi em sua última leitura de Graciliano Ramos e o de Costa Lima. Ao tratar de *Infância*, Bosi destaca a oscilação, no interior de uma mesma obra, quanto à classificação do tipo de realismo ali praticado. Costa Lima, por sua vez, depois de citar um trecho do primeiro romance¹⁶⁴ onde haveria o que o crítico considera ser a descrição de “procissão interiorana” com “falsa religiosidade” e “desfile de 'destaques’”, pondera: “O descritivismo documentalista é superado pela proximidade da náusea e do grotesco. Essa é uma das poucas passagens de *Caetés* em que o escritor ultrapassa a mera documentação das aflições do medíocre narrador.”¹⁶⁵ Assim como os críticos que anteriormente escreveram sobre a obra, como o Bosi de *História Concisa da Literatura Brasileira*, o romance de estréia é tido como “bom mas não ótimo”.¹⁶⁶ Nesse sentido, é questionável o fato de Costa Lima ter escolhido justamente esse romance para dedicar a maior parte de suas considerações, relegando a apenas duas páginas comparações com as obras restantes do escritor. *Vidas secas* e *Angústia*, duas obras complexas e bastante distintas, mereceram brevíssimas menções. Isso fazia com que um livro panorâmico, a *História Concisa* de Bosi, apresentasse em poucas páginas maiores desenvolvimentos críticos sobre o conjunto das obras de Graciliano Ramos. Por outro lado, é possível afirmar que a escolha de Costa Lima por se ater a *Caetés* justifica-se pelo motivo de mesmo aí, o romance menos complexo entre os quatro, haver passagens que superavam o documentalismo. E a discussão sobre *documento* ainda propiciaria a Costa Lima um retorno a Graciliano Ramos.

Novamente, o crítico-teórico dedicaria um tópico em livro cuja arquitetura requer compreensão. O tópico é “Um estudo de caso: as *Memórias do cárcere*” e integra a “Seção C: Literatura” de *História. Ficção. Literatura*. O objetivo é discutir a delimitação (daí os pontos

¹⁶⁴ “Vinham devagar, em filas, [...] e escapulários como nódos de sangue.”

¹⁶⁵ COSTA LIMA, L. *Trilogia do controle*, 2007, p. 442

¹⁶⁶ BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*, 1978, p. 452

finais) entre os três tipos de escrita. Assim, um estudo de caso vinha logo após a circunscrição das “formas híbridas” – outro assunto para o tópico final desse capítulo. Tendo em vista a forma híbrida, Costa Lima primeiramente recusa a comparação com livro também proveniente de anotações de um preso político (“um anônimo Francisco Theodoro Rodrigues”), retoma vários pontos de *Memórias do cárcere* para acompanhar as particularidades da escrita e os “olhos livres de um escritor honesto” num texto que seria duas coisas ao mesmo tempo: “documento e literatura, não por algum artifício, mas por direito próprio”.¹⁶⁷ A valorização do hibridismo leva o crítico-teórico a pesar a balança em favor das memórias de preso político em duas passagens nas quais os romances de Fabiano e Paulo Honório servem como parâmetro:

Atrevo-me a pensar: mesmo que *Vidas secas* seja uma de suas obras mais recomendadas, não tem a força expressiva dessa forma híbrida; a vida miserável de seus personagens é sujeita à visão ainda estreita do escritor, que julgava ter de empobrecê-los para ser fiel ao que eram.

[...]

A prisão é a mestra que ensina a Graciliano os alçapões que a palavra encerra, passíveis de serem explorados fora do circuito do ficcional ou do campo dos conceitos. Se compararmos o que o escritor apreende dos subterrâneos do homem quanto ao que fizera em *São Bernardo*, como não concluiremos que o romancista fora bastante esquemático? A equação humana exigia linhas curvas e não só cadeias causais. Ao passo que Paulo Honório é um puro joguete da alienação a que o lança sua condição de macho nordestino, que, por denodo, chega à condição de proprietário, os subterrâneos do cárcere revelam a Graciliano a exigência de tratamentos menos retilíneos. [...]

Ao documento bastaria descrever o que via se passar. As *Memórias* não se contentam em fazê-lo – contêm a cena pública e vêem aquém dela. Conectam-se à autobiografia que, se ultrapassa a tentação narcisista ou a fabricação psicótica, se aprofunda ainda mais. Seu caminho não é o da inevitável oclusão no presente da escrita, pois se distende na viagem não documental do eu-com-os-outros. À medida que esses outros são pessoas reais, ao ingresso na literatura desse modo de autobiografia não corresponde a automática insuficiência de sua inscrição documental.¹⁶⁸

O trânsito entre real (remissão a “pessoas reais”, “inscrição documental”) e literatura (“tratamento específico da linguagem”)¹⁶⁹ certamente foi empreendido pelo escritor com a qualidade que lhe era peculiar – propenso ao assunto, Costa Lima até poderia ter retomado e desenvolvido a ideia de Bosi de que haveria o esboço de uma “teoria da prosa memorialista”¹⁷⁰ na abertura de *Memórias do cárcere*. Mas isso não é a complicação principal aqui, além de fazer um movimento questionável de desvalorizar *Vidas secas* e *São Bernardo*

¹⁶⁷ COSTA LIMA, L. *História. Ficção. Literatura.*, 2006, p. 354, 357, 358

¹⁶⁸ Ibid., p. 358, 361

¹⁶⁹ Ibid., p. 352

¹⁷⁰ cf. BOSI, A. “A escrita do testemunho em *Memórias do Cárcere*”, *Estudos Avançados*, 1995, p. 320

para realçar a complexidade do relato de preso político – os romances certamente eram tão ou mais complexos que as memórias –, o crítico-teórico conclui, depois de citação,¹⁷¹ que “a pequena passagem demonstra que Graciliano compreende a estreiteza da concepção documentalista do romance que praticara e a qual seu nome permanecerá ligado”.¹⁷²

Como vimos, não era bem isso que se dizia na *Trilogia* (“Graciliano Ramos não é um documentalista”).¹⁷³ O que aconteceu? Costa Lima afirma que escreveu a Seção C de *História. Ficção. Literatura.* em 2005 – “no Rio (julho a agosto de 2005)”.¹⁷⁴ A *Trilogia* foi originalmente publicada entre 1984 e 1988, mas o crítico-teórico revisou a primeira versão após finalizar *História. Ficção. Literatura.* – no final da *Nota introdutória à Trilogia*, indica-se: “Rio, novembro, 2006”.¹⁷⁵ Portanto, no vaivém das dificuldades na compreensão quanto às obras do escritor alagoano, as últimas palavras são os acréscimos realizados em 2006. Sobre *S. Bernardo*: “Em termos, é verdade que o romancista consegue ultrapassar os limites do realismo. [...] É a imaginação que transpassa a fantasia. Graciliano não é um documentalista, embora continue a pagar um alto preço pela vigência do cânone sob o qual escrevia.” Sobre *Vidas secas*: “Seu receio de se impor à autoridade seria a prova da manutenção de Graciliano entre os documentalistas?! Parece claro que não. Ele documenta sim a carga que o impedia de ser um Dostoievski dos trópicos.”¹⁷⁶

¹⁷¹ COSTA LIMA, *História. Ficção. Literatura.*, 2006, p. 364. O recorte na citação parece ter provocado um equívoco. O parágrafo completo, com o trecho da citação de Costa Lima em itálico, é proveniente do capítulo 21 do segundo volume: “Descobri alguns romances de José Lins, de Jorge Amado, meus. E, tanto quanto posso julgar, o mais lido era Jorge: apareciam-me com frequência, nas tábuas e nas esteiras, malandros, tipos das favelas, atentos no *Suor* e no *Jubiabá*. Porque estaria Jorge, só ele, a provocar o interesse dessa gente? Remexi a cabeça procurando uma resposta. Bem. José Lins é memorialista, o grande mérito dele é haver exposto, nua e bárbara, a vida nos engenhos de açúcar; é uma enorme força que se esvai fora do seu ambiente. Dá-nos a impressão de ouvir o rumor do vento nos canaviais, sentir o cheiro do mel nas tachas; percebemos até, nos seus diálogos, o timbre da voz das personagens. Uma realidade flagrante. *Essas coisas eram vistas com atenção por uma pequena minoria de sujeitos mais ou menos instruídos que buscavam nas obras de arte apenas o documento.* O nosso público em geral afastava-se disso, queria sonho e fuga. Aqueles homens de tatuagens, anfíbios, ora no morro, ora na cadeia, entregam-se, por serem primitivos ou para esquecer asperezas, a divagações complicadas, e não sabemos quando nos expõem casos verídicos nem quando mentem. A imaginação de Jorge os encantava, imaginação viva, tão forte que ele supõe falar a verdade ao narrar-nos existências românticas nos saveiros, nos cais, nas fazendas de cacau. A respeito dos meus livros nada sei, pois nunca vi ninguém pegar um; lá ficaram intatos, suponho. Notando-me o jejum, Cubano quis levar-me ao refeitório.” RAMOS, G. *Memórias do Cárcere, Obras completas*, v. 2, 1969, p. 104

¹⁷² COSTA LIMA, L. *História. Ficção. Literatura.*, 2006, p. 364

¹⁷³ Idem, *Trilogia do controle*, 2007, p. 444

¹⁷⁴ Idem, *História. Ficção. Literatura.*, 2006, p. 13

¹⁷⁵ Idem, *Trilogia do controle*, 2007, p. 21

¹⁷⁶ Ibid., p. 444

4. Graciliano Ramos e Guimarães Rosa nos escritos de Adélia Meneses

Como aparece em citações e referências no primeiro capítulo dessa tese, Adélia Meneses realizou pesquisa sobre Alvaro Lins que veio a ser publicada em livro – tratava-se de uma investigação de mestrado. Depois, no doutorado, mudou de assunto, passou a “poesia e política em Chico Buarque” – como indica o subtítulo do livro que resultou dessa outra pesquisa, *Desenho mágico*.¹⁷⁷ Já nesse livro-tese é possível identificar vias de abordagem e temas de predileção que viriam a ser amplamente desenvolvidos na produção posterior de Meneses, a única mulher que entra no grupo de críticos da presente pesquisa e que, diferentemente de Bosi e Costa Lima, dedicou mais escritos a Guimarães Rosa. Linhas de abordagem: clássica, sociológica e psicanalítica. Temas de predileção: o feminino, a política e o dionisismo.

Após uma década (1980) em que sobressaíram os escritos dedicados ao poeta-cantor – os quais retomou para compor o livro *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*¹⁷⁸ –, Meneses decidiu-se por afiar os conceitos para abordagens psicanalíticas. É assim que podemos ler a série de ensaios formada por “Scherazade ou do poder da palavra” (1987), “O sonho de Penélope” (1988), “O outro” (1989), “Memória e ficção I (Aristóteles, Freud e Memória)” (1991), “Memória e ficção II (Memória: matéria de mimese)” (1992) e “Literatura e psicanálise: aproximações” (1993) – trataremos deles no tópico final desse capítulo. Todos esses ensaios vieram a compor o livro *Do poder da palavra: estudos de literatura e psicanálise*¹⁷⁹ e, entre eles, além de outros, encontra-se um ensaio dedicado a Graciliano Ramos: “A angústia, em *Angústia* de Graciliano Ramos” (1990).

Sobre esse ensaio, convém começar pelo apêndice que a autora inseriu na versão em livro especificamente para avaliar a sua análise: “mais psicanalítica que literária, reconhecimento”.¹⁸⁰ Isso, posposto a um ensaio originalmente de 1990, reforça a hipótese de que Meneses procurava o melhor enfoque para esse tipo de abordagem, mas, nesse período, ele ainda estava em processo de elaboração. E, se em 1995 (ano da publicação em livro), a crítica precisou de um apêndice, antes, nos dois primeiros parágrafos do próprio texto, já mostrava estar consciente das dificuldades na leitura:

¹⁷⁷ cf. MENESES, A. *Desenho mágico*, 1982

¹⁷⁸ cf. idem, *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*, 2000

¹⁷⁹ cf. idem, *Do poder da palavra*, 2004

¹⁸⁰ idem, “A angústia, em *Angústia* de Graciliano Ramos”, *Do poder da palavra*, 2004, p. 196

Garimpar ouro na mina? Buscar elementos de reflexão sobre o topos da angústia num romance que descaradamente se intitula *Angústia* não seria correr o risco da facilitação, do superficialismo e do nominalismo? Talvez. Mas com Poe e com a “Carta Roubada” aprendemos que às vezes é no porta-cartas mesmo que se pode encontrar a missiva comprometedora, tão ciosamente escondida.

Então: minha proposta é um exercício interpretativo da síndrome de uma neurose de angústia da personagem Luís da Silva, do romance de Graciliano Ramos, à luz das ideias de Freud [nota 2: Sobre os seguintes textos: “Inibição, Sintoma e Angústia”; “O caso do Pequeno Hans”; “Sobre os critérios para destacar da neurastenia uma síndrome particular, intitulada 'neurose de angústia'.”]. O objetivo não é um “diagnóstico clínico”, que não levaria muito longe, mas uma discussão de ideias freudianas, tão surpreendentemente bem encarnadas no protagonista do romance. E já avanço o essencial: Luís da Silva fornece subsídios sobretudo para a primeira teoria de Freud sobre a Angústia: a da angústia enquanto libido represada, enquanto desejo reprimido. Mas puxando-se por esta ponta, todo o novelo se desenrolará.¹⁸¹

A compreensão detida quanto ao teor da abordagem literário-psicanalítica fica para o tópico final desse capítulo, após tratarmos de todos os escritos relativos a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. Por ora, cabe perguntar: o que se dizia na leitura? Por que a crítica reconhece desequilíbrio, em favor da psicanálise, no cruzamento psicanálise-literatura?

Certamente, havia muito de literário na análise de Adélia Meneses. Começando com fundamentação sobre a angústia (Kierkegaard, bíblia, Tillich), lastreava seu ponto de partida em *Ficção e confissão* (a hipótese da ligação entre Luís da Silva e o próprio escritor) e em Alvaro Lins (“método é o da confissão psicanalítica”)¹⁸² para, na sequência, sintetizar o enredo, focar a figura do protagonista e tecer interessantes considerações sobre a técnica do monólogo interior e do tempo na narrativa. Nesse sentido, um primeiro ponto alto do escrito pode ser localizado no exame quanto ao “embaralhamento” dos tempos a partir de um trecho do romance – e embora Meneses remetesse apenas a *Ficção e confissão*, dialogava também com “Os bichos do subterrâneo”:

A indiscriminação temporal aqui atinge um de seus pontos máximos. “Que ia ser de mim, solto no mundo? – parece ser uma reflexão/lamento pertinente à criança que acaba de perder o pai e que ficara órfã (uma vez que a mãe nunca aparece, inexistente simplesmente no romance); no entanto, é uma queixa que parece ressoar ainda, no tempo da enunciação, isto é, no tempo em que o romance é escrito. “Eu não podia ter saudade daqueles pés horríveis”: saudade não é algo que vem um pouco mais tarde, com a nostalgia, com a falta, e não no momento mesmo da perda, da morte do pai? Do mesmo modo, “Desejava em vão sentir a morte de meu pai”: é um “desejo” do adulto Luís da Silva, ou da criança que ele evoca? Mas há algo que surge como evocação, como reminiscência, e que traz uma marca temporal: trata-se provavelmente de uma frase, pronunciada pelo pai,

¹⁸¹ MENESES, A. “A angústia, em *Angústia* de Graciliano Ramos”, *Do poder da palavra*, 2004, p. 163

¹⁸² *Ibid.*, p. 169

quando o apresentara à escola: “Isto é um cavalo de dez anos, e não conhece a mão direita.” Mas a frase seguinte instaura a perplexidade: “Agora eu tinha catorze anos, conhecia a mão direita e os verbos”. Agora? O tempo da enunciação, o tempo do acontecido, ou o tempo da rememoração no passado? E não seria, exatamente isso, um dos traços da neurose: a impossibilidade de viver o passado enquanto passado, enquanto pretérito, para poder liberar o presente?¹⁸³

Feito isso, Adélia Meneses encaminha a leitura para longa análise de um cruzamento tríplice: angústia, “imagens recorrentes”, sexualidade. Nessa altura, inicia-se a predominância do psicanalítico sobre o literário, a qual vem a ser coroada com a aproximação entre o narrador da ficção e o narrador de *Infância* – primeiro, pela “hiperestesia auditiva” que seria comum a ambos (seriam “ecos da cena primordial”); depois, no jogo anagramático, pela remissão do nome Marina aos “núcleos temáticos do romance”¹⁸⁴ e ao nome da mãe do escritor (Maria). Aqui, o enfoque mais literário, que é o segundo ponto alto do escrito de Meneses, fica por conta do jogo de condensações e deslocamentos em relação aos “núcleos temáticos” que configuram o próprio *texto do romance*:

Senão vejamos: o AR, que é o topos do estrangulado, do enforcado, do afogado no Poço da Pedra, do angustiado; o MAR, que como imagem oceânica também poderia remeter a afogamento, mas aqui pode ser vislumbrado como metáfora materna; a RIMA enquanto sugestão da possibilidade de acordo, de sintonia, de conciliação (efetivamente, as rimas criam um sistema de recorrências sonoras, que levam a um mundo de *harmonia*); a ARMA que remete à corda, à cobra, à corda/cobra, instrumento do crime; a IRA evoca a raiva impotente do frustrado; e finalmente, AMAR, o grande problema do protagonista, evocando, numa de suas atualizações sua relação abortada com Marina.¹⁸⁵

Assim sendo, os dois pontos altos da análise de Meneses evidenciam a superação de dificuldades que ela própria chega a diagnosticar parcialmente nesse mesmo escrito: “longe de mim a tentação de caminhar nesse terreno movediço da intenção de psicanalisar o Autor”, tratava-se de “tentativa de uma leitura psicanalítica *da personagem*, uma leitura desmascaradora, não de um ser de carne e osso e psique, mas de um ser de *ficção*”.¹⁸⁶ A crítica, em alguma medida, caminhou pelo terreno movediço, mas, de fato, focou prioritariamente o ser de ficção que é Luís da Silva. Entretanto, a questão-chave parece ser justamente “psicanalisar” não simplesmente personagem, mas, sim, o conjunto de condensações e deslocamentos do *texto*, para que, daí, a análise seja conjuntamente psicanalítica e literária.

¹⁸³ MENESES, A. “A angústia, em Angústia de Graciliano Ramos”, *Do poder da palavra*, 2004, pp. 172-173

¹⁸⁴ Ibid, pp. 182-191

¹⁸⁵ Ibid., p. 191

¹⁸⁶ Ibid., p. 168

Ao passarmos para os escritos sobre Guimarães Rosa, os quais foram consideravelmente reformulados e reunidos, com outros inéditos, no livro *Cores de Rosa*, constatamos que Adélia Meneses passa de “psicanalisar” *primordialmente personagens* a “psicanalisar” *o texto*. É nesse sentido que podemos ler, primeiramente, os ensaios ou capítulos que giram em torno dos *personagens* Homem do Pinguelo, Seo Cesarino, Pedro Mourão (num escrito originalmente de 1998)¹⁸⁷ e Augusto Matraga (2008).¹⁸⁸ A abordagem do primeiro conto, cujo título deixou de indicar “aristotético-psicanalítica” para destacar “Identidade/Alteridade/Destino”, já indicia o forte apelo do texto literário por uma leitura psicanalítica. Dois personagens, Cesarino e Mourão, cuja caracterização é bastante enfatizada por Guimarães Rosa, percebem *um* através do *outro*, a possibilidade de trocar os rumos de suas vidas (“barganhar...”). E são favorecidos nisso por um terceiro personagem que atua para propiciar o encontro, ou seja, fazer a ponte: o Homem do Pinguelo. Um ponto a assinalar é que, diferentemente da leitura sobre *Angústia*, Meneses não tentou em nenhum momento extrapolar os limites do texto. As possíveis significações dos nomes dos três personagens, o tipo físico dos dois personagens, uma menção a retrato de pai na venda, tudo consta no texto – e não se faz nenhuma menção, por exemplo, ao fato biográfico de o pai de Guimarães Rosa ter uma venda em Cordisburgo, fato relevante, mas que seria difícil associar psicanaliticamente ao conto. Por outro lado, numa estória sem dúvida de melhor qualidade literária, o apelo a uma leitura psicanalítica de Matraga é bastante sutil mas Adélia Meneses encontrou elementos suficientes, e convincentes, para tanto.

Os elementos: o amante da mulher de Matraga se chama Ovídio (o que remete ao autor da *Arte de amar*, arte que o protagonista não conhecia); na infância teve pais e parentes ausentes e até um tio criminoso (foi criado pela avó, que o queria para padre); após ser dado como morto, um “casal de pretos” – que Meneses não observa, mas que apesar de ser casal não tem filhos (seria mais um encontro de contrários?) – encontra o protagonista espancado, que cai numa situação de dependência (“regride a uma situação infantil”), mas com “possibilidade de *reparação*”;¹⁸⁹ os possíveis significados dos nomes do casal (Quitéria “quita” aquilo “que era devido a Matraga, em termos de ausência de figura materna”; Serapião, de Serapis, identificado com Esculápio, “deus da Medicina – que não apenas curava os doentes, mas ressuscitava os mortos”, “restaura para Nhô Augusto um pai”);¹⁹⁰ por fim,

¹⁸⁷ MENESES, A. “O homem do pinguelo: uma leitura aristotélico-psicanalítica”, *Scripta*, 1998, pp. 14-23

¹⁸⁸ Idem, “A hora e vez de Augusto Matraga...”, *Literatura e sociedade*, 2008a, pp. 24-80

¹⁸⁹ Idem, “A hora e vez de Augusto Matraga”, *Cores de Rosa*, 2010, p. 78

¹⁹⁰ Ibid., p. 78

assinala o processo de “renúncia pulsional” (civilizatório) pelo qual passa Matraga, tendo o protagonista contado com a “excelente argúcia psicanalítica” de um padre a quem se confessa (“Modere esse mau gênio: faça de conta que ele é um poldro bravo, e que você é mais mandante do que ele.”).¹⁹¹

Matraga vai ter, como se sabe, a sua hora e vez, e Meneses a interpreta, como esclarecia o subtítulo da primeira versão do ensaio sobre “O Homem do Pinguelo”, através de uma ainda mais oportuna junção “aristotélico-psicanalítica”:

Esta cena final tem ingredientes de tragédia grega: uma lei contra a outra – não há saída. Há a lei do talião (olho por olho, dente por dente), representada por Joãozinho Bem-Bem, e a lei “do coração”, ou lei cristã, representada pelo Nhô Augusto convertido, que o impeliria a lutar pelos indefesos. Mas aí, Matraga, que é amigo e é “parente” e irmão de armas de Bem-Bem, se levanta em defesa da família ameaçada. E usando de toda sua violência – agora em sentido ético – vai matar os jagunços, salvando os fracos; vai matar e ser morto por Joãozinho Bem-Bem – realizando, assim, a “sua vez e sua hora”. Matraga vetoriza toda sua natural violência num rumo ético. Mas como em toda tragédia, há um conflito irreconciliável em que, seja qual for a decisão tomada, ela acarretará morte e destruição – a tragédia mostra a impossibilidade de conciliação entre leis diferentes.

E como na tragédia grega, aqui também as categorias aristotélicas se revelarão operantes: a *anagnorisis*, isto é, o reconhecimento da própria identidade coincide com a peripécia (a reviravolta do destino). Matraga, já em agonia, é reconhecido por João Lomba, “conhecido velho e meio parente”: “Virgem Santa! Eu logo vi que só podia ser você, meu primo Nhô Augusto...”. No momento da morte, ele terá sua identidade revelada. E nesse momento, o narrador se refere a ele como Matraga. Ele morrerá nomeado, identificado, individualizado.¹⁹²

Assim sendo, a sagarana de Matraga está, “como na tragédia grega” de *Antígona*, por exemplo, sujeita aos ingredientes de embate entre leis e, desse modo, às antigas categorias aristotélicas de leitura, mas, remetendo a um sertão pouco moderno, o texto literário constrói personagem e ação nos quais foram encontrados elementos para a aproximação com a moderna teoria psicanalítica — e, em tais elementos, para completar a via tríplice de abordagem de Adélia Meneses, distinguem-se também aqueles que permitem a aproximação com modernas teorias sociológicas, como as que são discerníveis em escritos de Candido e dos frankfurtianos.

Depois disso, Meneses retoma ideia do escrito sobre “O Homem do Pinguelo” para, aqui também, ressaltar o “*encontro dos contrários*” que caracteriza sobretudo Matraga (o Bem e o Mal). Nesse ponto, convém assinalar que a confluência das três linhas de abordagem de

¹⁹¹ MENESES, A. “A hora e vez de Augusto Matraga”, *Cores de Rosa*, 2010, p. 80

¹⁹² *Ibid.*, pp. 83-84

Meneses (clássica, social e psicanalítica) nem sempre ocorre de maneira tão cerradamente articulada como na primeira parte desse ensaio. Nessa direção, é possível mesmo dizer que haveria quatro partes nesse ensaio, as quais configuram quatro leituras que encerram certa autonomia. Seriam elas: leitura em que predomina o enfoque psicanalítico mas que se cruza com o clássico e o social; leitura simbolista sobre a marca de Matraga, que se inicia através de diálogo com Walnice Galvão; e duas leituras do que alguns chamam de tradução intersemiótica, que analisa o filme de Roberto Santos e as músicas de Geraldo Vandré.¹⁹³

Algo semelhante ocorre no ensaio ou capítulo “*Grande sertão: veredas* e a ‘psicanálise’ de Riobaldo”, pois, na primeira parte, que se conclui nas três últimas páginas, é possível identificar a leitura diretamente ligada ao título. Trata-se de “psicanalisar” o narrar de Riobaldo. Aquelas que seriam as outras duas partes aparecem no ensaio sob os títulos de “Diadorim – *coincidentia oppositorum*” (trata da androginia e feminilidade da/do personagem) e “Sob o signo do feminino: os três encontros de Riobaldo com Diadorim” (associa os encontros a “O tema dos três escrínios”, de Freud). Ambas as partes foram ampla e substancialmente desenvolvidas após a publicação da primeira versão do ensaio, e vieram a ocupar mais de um terço da versão em livro. Essas duas partes, entretanto, como ocorria em escritos anteriores, “psicanalisavam” primordialmente personagens.

Para “psicanalisar” primordialmente o próprio narrar, o texto, naquela que consideramos a parte principal do ensaio, Meneses começa por recuperar uma proposta de Dante Moreira Leite – encarar a fala como “a longa (e talvez interminável) sessão psicanalítica de Riobaldo”.¹⁹⁴ Depois, retoma alguns escritos para reforçar e nuançar essa hipótese.¹⁹⁵ Isso se dá através do destaque de questões-chave para a psicanálise: narrativa, escuta, memória, experiência, subjetividade (identidade, alteridade), autoconhecimento. Num trecho que passou por reformulações e acréscimos entre a primeira e a segunda versão do ensaio, a crítica sintetiza a maior parte dessas questões-chave:

Na realidade, a narrativa de Riobaldo é, como diz Márcia Marques de Moraes [em *A travessia dos Fantasmata. Literatura e Psicanálise em Grande sertão: veredas*], um “processo segundo o qual se constitui o sujeito”. O pedido de Riobaldo ao doutor da cidade é uma demanda de autoconhecimento: “eu queria decifrar as coisas que são importantes. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para as más ações estranhas” (p. 79). Demanda que se inscreve num plano ético, em que o

¹⁹³ cf. a partir de: “Mas essa abordagem não dá conta de vários elementos que estão presentes, e que, nessa leitura, ficaram descartados.” MENESES, A. “A hora e vez de Augusto Matraga”, *Cores de Rosa*, 2010, p. 84

¹⁹⁴ Idem, “*Grande Sertão: Veredas* e a ‘Psicanálise’ de Riobaldo”, *Cores de Rosa*, 2010, p. 21

¹⁹⁵ Desses escritos com os quais Meneses dialoga, retomamos os principais autores no capítulo final: Cleusa Passos, Roberto Schwarz, Willi Bolle, Davi Arrigucci Jr. Cf. *ibidem*, p. 22ss

agir humano ganha a primeira plana – e em que, de imediato, o bem e o mal repontam. E eu queria ressaltar aqui a importância do *medo* e da *coragem*, e a proposta de entendê-los – a que mais adiante retornarei.

“Todas as minhas lembranças eu quero comigo” (p. 237), diz o ex-jagunço, que se gaba de ter “boa retentiva”, e que desdenha respeitar uma cronologia: “Essas coisas se passaram tempos depois. Talhei de avanço em minha história. O senhor tolere minhas devassas no contar” (p. 197). Mas ele também percebe que “Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data” (p. 78), e sobretudo – o que é de uma argúcia incrível – constata que “Contar é muito dificultoso. Não pelos anos que já se passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares” (p. 142). “O que falei foi exato? Foi. Mas teria sido?” Freud não dirá outra coisa, no texto “Lembranças Encobridoras”, em que aponta que a memória é construção, e uma construção tecida de imaginação, que é modulada pelo desejo. [...]

Mas, continuando, declara o narrador: “Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba” (p. 175); e ainda: “A gente sabe mais, de um homem, é o que ele esconde” (p. 256). Dificilmente se poderia formular com mais pertinência a empreitada analítica.¹⁹⁶

Como já advertira Antonio Candido, no romance “há de tudo para quem souber ler”. E Meneses leu na fala de Riobaldo uma fala quase real de um ser quase de carne e osso, é o que sugere o todo do ensaio e a breve observação para a dificuldade do contar: “é de uma argúcia incrível” – houve uma espécie de esquecimento temporário da autoria por parte de Guimarães Rosa. Apesar das aspas que acrescentou à palavra “psicanálise” no título da versão em livro do ensaio, em vários momentos do texto, Riobaldo é tomado como estando *quase realmente em sessão*. Na parte final do ensaio, entretanto, Adélia Meneses faz o movimento contrário de ponderar quanto ao caráter literário do narrar e à organização da experiência que ele proporciona:

O que é extraordinário no GSV é que, ao mesmo tempo em que é o *contar* que fará o narrador achar “o rumozinho forte das coisas”, e que *a narrativa organiza a experiência* (“o senhor me organiza”, diz textualmente Riobaldo, repetindo-o até a exaustão), essa narrativa também organiza a *nossa* experiência enquanto leitores, na medida em que nos apresenta um universo ordenado – um universo ficcional – em que vemos, articuladas, expressas, verbalizadas, as *nossas* emoções, sensações, e vivências, que não conseguíamos nomear. O poeta dá nome, fornece a possibilidade de expressão simbólica a percepções, afetos e sentimentos não formulados num *mythos*, num enredo – segundo as leis da ficção – as leis da “necessidade e da verossimilhança”, criando um

¹⁹⁶ MENESES, A. “Grande Sertão: Veredas e a ‘Psicanálise’ de Riobaldo”, *Cores de Rosa*, 2010, pp. 25-26

cosmos, um mundo organizado. Ao narrar sua “vivença”, Riobaldo seleciona fatos de sua vida, reflexões, situações de grande densidade existencial, e os reúne, organicamente, num todo.¹⁹⁷

Retornaremos a esses “*nossas*” e “*nossa*” no capítulo final. Por ora, é importante saber que na sequência de seu ensaio, Meneses retoma Arrigucci Jr. em “O mundo misturado” e Candido em “Direito à literatura” para tecer parte de suas considerações finais:

Na realidade, é uma empresa de esclarecimento a empreendida por Riobaldo, no sentido de se entender a si próprio, de entender o curso de sua vida, propondo-se através da Razão e da Palavra – *Logos* – livrar-se do mundo mítico com suas figuras primordiais do demoníaco, das forças arcaicas que configuram o mundo do sertão. Mas nesse movimento de servir-se da palavra, que é Logos, para domar o irracional, ele recai irresistivelmente no mundo do *Mythos*: no mundo da palavra narrativa, mundo da Poesia, mundo mitopoiético.

E essa palavra poética vai lhe propiciar, sim, uma passagem do Caos ao Cosmos: “o senhor me organiza”, repete Riobaldo – sendo que na realidade deveria dizer: a palavra que formulo dirigida ao senhor provoca em mim uma organização. A criação através da palavra – como na narrativa mítica do Gênesis – é sempre uma conquista ao Caos. A palavra poética organiza a experiência – a de Riobaldo e a nossa.¹⁹⁸

Tendo exposto o percurso e o fecho quanto à “psicanálise” do narrar de Riobaldo que Meneses realizou, é possível agora fazer alguns apontamentos com o propósito de melhor compreender os termos do cruzamento literatura-psicanálise e encaminhar discussões a serem retomadas no tópico final desse capítulo. Nesse sentido, em uma conferência do mesmo Arrigucci Jr., que não chegou a ser mencionada por Meneses – mas que muito provavelmente é do conhecimento dela –, o crítico e seus interlocutores discutem os problemas da “criação através da palavra” e do “organiza a experiência” nos dois sentidos: da narrativa ficcional frente à narrativa psicanalítica e da narrativa psicanalítica frente à narrativa ficcional. O primeiro sentido fica por conta de Arrigucci Jr., que como crítico literário retoma sucintamente uma longa série de teóricos e narrativas. O segundo sentido fica por conta dos seus interlocutores psicanalistas, interessados em discutir como narrar o “material clínico”. Assim, depois de surgir o tema da transcrição de uma sessão, Arrigucci Jr. compara a narrativa de Riobaldo não com a fala, mas sim com uma transcrição que “supõe relação dialógica”, e completa:

Quer dizer, é o *Grande sertão: veredas* puro, porque no *Grande sertão: veredas* um ex-jagunço narra a um homem da cidade a sua experiência. Abre-se com um traço do diálogo, é um relato dialógico. Então, vem um ex-jagunço aposentado, já reumático, com dor de estômago, está “de range dente”, como diz, sem ter o que fazer, e, então, conta a vida dele para o narrador da cidade

¹⁹⁷ MENESES, A. “*Grande Sertão: Veredas* e a ‘Psicanálise’ de Riobaldo”, *Cores de Rosa*, 2010, p. 52

¹⁹⁸ *Ibid.*, pp. 52-53

para tentar entender. Esta é a relação. O esquema é o esquema da análise. Quer dizer, ele vai tentar entender inclusive para se esclarecer. É um diálogo em busca do esclarecimento. Todo o tempo ele está voltado para um homem que deve saber mais, que é um homem letrado, de “suma doutoração”, e que deve explicar a ele, homem inculto do sertão, as verdades que ele não é capaz de dizer. Só que quem diz as verdades é Riobaldo e não o outro! Quer dizer, a armação toda é que contém as verdades.¹⁹⁹

O que está em jogo, como evidencia o diálogo que então se segue entre Luiz Tenório de Oliveira Lima e Arrigucci Jr., é o trânsito entre fala e escrita, ou seja, o *modo de transcrever*, pois, numa comparação com seres reais, é através desse *modo* que se tem acesso ao que relata o ex-jagunço – no caso de Riobaldo, claro, a transcrição é ficcional. Para o psicanalista, na maioria dos casos clínicos de Freud, por exemplo, “o sujeito é onisciente; é o modelo da narrativa clássica...”²⁰⁰ Nessa altura, o importante é assinalar que estamos, portanto, diante de um problema complexo e em comum no que se refere à literatura e à psicanálise (e, ainda, à história): a narrativa escrita, e seus modos, em sua relação com o real, a qual se configura através do filtro manejado por um sujeito. Voltaremos a tratar do *modo de transcrever* e da *escrita literária* no tópico final desse capítulo. E como o ensaio ou capítulo de Adélia Meneses dedicado a “O recado do morro” aqui interessa como abordagem sobre o processo de escrita literária, também fica para o tópico final.

Antes, ainda resta tratar dos escritos sobre “Buriti”, “Dão-lalalão” e “Fita Verde no Cabelo”. Sobre essa última estória, a crítica realizou uma leitura comparada em “Vermelho, Verde e Amarelo: *tudo era uma vez*”. Trata-se, em mais uma remissão ao título do livro, de compreender a simbologia das cores numa interpretação em que, sobretudo na parte relativa a Guimarães Rosa, Meneses empreendeu uma verdadeira psicanálise *do texto*. Partindo do conto de fadas Chapeuzinho Vermelho (versão de Perrault) e finalizando com “Chapeuzinho Amarelo” (de Chico Buarque), a pequena extensão da estória de Fita Verde favoreceu uma cuidadosa leitura que era, ao mesmo tempo, duplamente comparativa — em relação a Perrault e a “Os cimos” —, formal, simbolista, metafísica e psicanalítica. Num conto curtíssimo no qual lenhadores – que “lenhavam” – já “tinham exterminado o lobo”,²⁰¹ a crítica acompanha minuciosamente o desenrolar da narrativa e esmiúça a perda da fita e o deixar de ser verde:

Todas as abordagens críticas ressaltam aquilo que, por sinal, não dá para a gente não ver nessa sintaxe estranhada de Guimarães Rosa: “o tanto que mamãe *me* mandou” – não é especificamente o pote de doce em calda e o cesto (vazio) que a mãe manda à avó, mas a mãe manda a neta: “*me*

¹⁹⁹ ARRIGUCCI JR., D. “Teorias da narrativa: posições do narrador”, *Jornal de Psicanálise*, 1998, p. 32

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 32

²⁰¹ ROSA, J. G. *Ficção completa*, 2009, v. 2, pp. 967-968

mandou”. Pote e cesto, figurações de receptáculo, e metaforicamente, mas também metonimicamente, eu diria, femininos: são “continentes”. E o cesto estava simbolicamente vazio – apto para voltar... preenchido?

Sob a égide dessas duas figuras maternas, a menininha sai da aldeia e vai ter um confronto, vai fazer uma experiência: *a) de solidão*: “A avó estava na cama, rebuçada e só”; *b) de tempo enquanto agente de finitude*: “enquanto é tempo”, “nunca mais”, “nunca mais” – diz o texto, indiciando a inexorabilidade das perdas definitivas; *c) de negação da vida*: magreza, mãos trementes, lábios arroxeados, impossibilidade de abraçar, impossibilidade de ver – figurações, todas, da velhice e, finalmente, da morte.

Tudo isso faz a menina assustar-se, e ela formula esse medo maior, que nós todos seres humanos sentimos, como medo do Lobo (com L maiúsculo), e grita: “Vovozinha, eu tenho medo do Lobo”. Efetivamente não se trata de lobo nenhum, e sim de uma imagem da morte: “a avó não estava mais lá, sendo que demasiado ausente, a não ser pelo frio, triste e tão repentino corpo”.²⁰²

É o contato primeiro, porque na infância, com a morte – ou com a sua possibilidade, como acontece, dessa vez com um menino, em “Os cimos”. Literariamente, o foco recai sobre a experiência e, talvez por exigência da matéria, não sobre o dizer – o que faz com que nem o narrador, colado à perspectiva infantil, *nomeie*. Assim, diferentemente do conto de Guimarães Rosa, onde não aparece a palavra *morte* mas somente seus indícios e seu resultado final (resta apenas o corpo, frio e triste), o conto de Chico Buarque tematiza o poder de “nomear algo” – “alterando-se o nome, altera-se o ser, através da força do significante”.²⁰³ E Chapeuzinho Amarelo, que permitiu a Adélia Meneses fechar o escrito e o livro através de um retorno ao autor com o qual se ocupa desde o livro-tese, faz a experiência – pela linguagem – de inverter o sentimento de medo, de dissociar o significado do significante por meio de inversões anagramáticas (“O raio virou orrái, / Barata é tabará...”).

Para encerrar sobre Adélia Meneses, é necessário dizer que, antes de fazer esse retorno a Chico Buarque para finalizar *Cores de Rosa*, a crítica enveredou por um ramo das leituras psicanalíticas, o do erotismo, ao tratar de *Noites do sertão*. Mais uma vez recorrendo a comentários de Guimarães Rosa em sua correspondência, o ensaio que passou por reformulações e acréscimos para compor o livro fazia um cotejo minucioso de “Dão-lalalão” com o bíblico *Cântico dos cânticos*. O tema do feminino, desde o livro-tese um dos prediletos de Meneses, ressurgiu aqui na figura de Doralda e em sua relação com Soropita – pergunta-se ela: “Por que essa presença tão marcante da meretriz na ficção de Guimarães Rosa? Mulheres (com M maiúsculo!) que sempre 'estavam na alegria, esperando'.”²⁰⁴ O tema do erotismo

²⁰² MENESES, A. “Vermelho, Verde e Amarelo: tudo era uma vez”, *Cores de Rosa*, 2010, pp. 222-223

²⁰³ Ibid., pp. 233-234

²⁰⁴ Idem, “‘Dão-lalalão’ ou o *Cântico dos cânticos* do Sertão”, *Cores de Rosa*, 2010, p. 145

ressurge também nas figuras femininas da jovem e roceira Glorinha e da experiente e urbana Lalinha no ensaio sobre “Buriti”.²⁰⁵

Diferentemente de Costa Lima, que se perdeu numa estruturalista “orgia demonstrativa” ao tratar de “Buriti”, Meneses atendeu ao apelo das duas narrativas de *Noites do sertão*, as quais solicitam uma leitura pela via do erotismo. Em ambas as histórias o erotismo se espria pelo texto muito mais que em *Grande sertão: veredas* – cujo erotismo foi assunto de passagens do ensaio sobre a “psicanálise” de Riobaldo e de outro, menos direto, *à la Vico*.²⁰⁶ Como se trata de um ramo específico – já é uma especialização no interior da leitura literário-psicanalítica, com discussões sobre profanações, homoerotismo, *voyeurismo*, transgressões etc. – e não será, por isso, aqui retomado no tópico final desse capítulo, basta assinalar dois procedimentos crítico-analíticos: o trabalho de cotejo e a apreensão do erotismo espriado, ou seja, condensado-deslocado.

A abordagem de “Dão-lalalão” permite encontrar uma passagem sintética na qual são discerníveis os procedimentos de leitura e, ainda, a menção a Vico. No que diz respeito ao primeiro procedimento, Adélia Meneses, seguindo a observação do escritor em carta ao tradutor italiano, que não abrangia o conto inteiro, realiza um exaustivo cotejo com o texto bíblico²⁰⁷ (“o arquétipo do encontro amoroso”).²⁰⁸ Entretanto, não fica apenas nisso, passa ao segundo procedimento, e capta o movimento erotizado do conjunto do texto num trecho do ensaio que sofreu reformulações para a versão em livro, ou seja, um trecho que foi aprofundado entre uma versão e outra:

A presença da deusa do amor nesse conto, aliás, se faz em mais de um nível. A sensualidade que lateja no relacionamento do casal protagonista projeta-se na natureza circundante, provocando, assim, uma intensa sensorialidade na construção do espaço. Todos os sentidos são convocados com uma enorme vividez; não se trata de um mero “descritivismo”, mas, realmente, de uma projeção (como queria Vico!) “do corpo humano e das humanas paixões” para a natureza circundante. É assim que, perto de chegar a casa, Soropita almeja o encontro, e fantasia “o que ia tornar a ter” (p. 15), visualizando uma Doralda “esperando querendo seu marido chegar, aprear e entrar” (p. 17). E, com a ajuda de plantas e bichos – com a ajuda da Natureza – ele nos descortina um quadro: pombas, a paineira florida, como um “buquê cor de rosa”, porcos e bodes (substituindo, num registro “sertanejo”, os gamos e gazelas do texto bíblico, e ainda agregando uma conotação de potência genésica e de vinculação ao deus Pã). Mas ainda, no caminho de Soropita próximo a sua casa, vemos a romãzeira (romã é a fruta do amor, cujas metades no

²⁰⁵ MENESES, A. “Erotismo e transgressão. O *Pathos* amoroso em ‘Buriti’”, *Cores de Rosa*, 2010, pp. 119-134

²⁰⁶ Idem, “O ‘Quem’ dos lugares. A passionalização da natureza...”, *Scripta*, 2005, pp. 29-39

²⁰⁷ Idem, “‘Dão-lalalão’ ou o *Cântico dos Cânticos* do Sertão”, *Cores de Rosa*, 2010, pp. 139-145

²⁰⁸ Ibid., p. 137

Cântico são comparadas aos seios da mulher amada) e os mimos-de-vênus (não fosse esse o seu nome!) – flor cuja descrição torna-se quase impudica: “se balançando nos ramos, se oferecendo, descerradas, sua pele interior, meia molhada, lisa e vermelha, a todos os passantes...” (p. 15).²⁰⁹

E assim, com a citação de descerrada descrição “quase impudica”, encerramos esse tópico sobre Graciliano Ramos e Guimarães Rosa nos escritos de Adélia Meneses.

Antes do ponto final, vale assinalar, numa pequena observação relevante, que o empenho crítico da autora de *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*, talvez por acaso, sobressai em *Noites do sertão* justamente na estória com uma personagem mulher que domina incontestavelmente o andamento da narrativa, Doralda — em “Buriti”, parece haver uma divisão entre Liodoro e Lalinha.

²⁰⁹ MENESES, A. “‘Dãolalalão’ ou o *Cântico dos Cânticos* do Sertão”, *Cores de Rosa*, 2010, p. 149

5. Questões de método: terceira parte, primeira abordagem

Alfredo Bosi, Luiz Costa Lima e Adélia Meneses encontraram em Wellek e Warren, Forster, Auerbach e Lukács, a maior parte daqueles autores lidos por Antonio Candido para a abordagem de prosa de ficção, uma bibliografia já com *status* de referências básicas. E os escritos do próprio Candido também adquiriam, com o passar dos anos, o mesmo *status* de referência básica. Assim, no transcorrer da década de 1960 e as seguintes, restava a esses três críticos brasileiros, ler e reler as obras, assimilar um incrementado *método básico* e, então, tentar elaborar um *método específico*. Nisso, é possível discernir outros autores comuns no que concerne ao diálogo para a abordagem de prosa de ficção e, no conjunto de obras deles, a definição de primazias no enfoque: Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty (e outros existencialistas); Claude Lévi-Strauss, Roman Jakobson, Roland Barthes (e outros estruturalistas e formalistas); Walter Benjamin, Theodor Adorno (e outros frankfurtianos); Paul Ricoeur (e outros hermenêuticos). Aliadas a essas leituras, autores diversos contribuíam para a especificidade do método, como detalharemos adiante: Lucien Goldmann, Benedetto Croce, Karl Mannheim, Wolfgang Iser (e outros teóricos da recepção), Sigmund Freud (e outros psicanalistas).

Para o caso de Bosi, um crítico sem pretensões teóricas como as de Candido e, muito menos, como as de Costa Lima, é possível localizar alguns poucos e breves ensaios ou capítulos teóricos em que o crítico expõe seu percurso intelectual. São eles: capítulos de *História concisa da literatura brasileira*, *Reflexões sobre a arte*, “A interpretação da obra literária”, “Narrativa e resistência”, “Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões”, “Caminhos entre a literatura e a história” e capítulos de *Ideologia e contraideologia*. Em “Narrativa e resistência”, o crítico foi bastante direto e preciso, quanto à leitura de prosa de ficção, em dois parágrafos:

Recorro a um conceito que subjaz na própria ideia de resistência, o conceito de tensão. Já o utilizei para caracterizar algumas formas do romance brasileiro moderno. A matriz é a teoria de Lukács sobre o herói problemático. As suas ramificações se encontram principalmente nos estudos de Lucien Goldmann sobre as origens da tragédia jansenista de Racine (em *Le dieu caché*) e sobre as relações entre romance e classe em *Pour une sociologie du roman* [nota 1: Reporto-me às considerações sobre romance e graus de tensão que fiz no capítulo “As trilhas do romance: uma hipótese de trabalho” (*História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, pp. 427 e ss.).]

[...]

Pedindo vênua para fazer minha própria anamnese crítica: se, a uma certa altura, me orientei por uma concepção estritamente política (“positiva”, prática e militante) de cultura, bebida em Lukács, em um segundo momento foram Benjamin e Adorno com a dialética negativa que me fizeram reencontrar as fontes hegelianas da primeira juventude, a *dialética dos distintos* de Croce. Esta filosofia traçava com nitidez a diferença entre a intuição, que é pura impressão e imagem, e o momento da reflexão. E distinguia, com a mesma clareza, sentimento e práxis coerente.²¹⁰

Anos depois, em 2005, Bosi reforça, com acréscimos, essas indicações em meio a muitas considerações sobre as dificuldades do crítico em relação a estilo de época e singularidade da obra de arte – tais dificuldades, vale assinalar, dizem respeito sobretudo a obras do século XIX para trás. Entretanto, para além de estilo de época, as dificuldades envolviam “grandes categorias unificadoras como *a classe social e o tipo histórico*”, assim, ao se referir ao período que precede a elaboração de “Céu, inferno”, Bosi esclarece e faz mais indicações:

A pergunta fica em pé: o que individualiza um texto poético e o diferencia de outro se ambos foram produzidos no interior da mesma classe social e para serem lidos por um público pertencente a essa classe? Esta era uma das questões cruciais que pretendi enfrentar ao longo dos anos de 1970, em plena maré objetivista, representada tanto pelo estruturalismo como pelo marxismo, duas abordagens sistêmicas e classificatórias dos fenômenos simbólicos. Um dilema sem saída à vista, ou um problema a ser equacionado?

Embora marcado por leituras existencialistas e hermenêuticas, que tendiam a aprofundar as instâncias subjetivas do escritor e a reconhecer a margem de liberdade de suas opções estilísticas, devo dizer que a compreensão histórico-social dos textos literários se me afigurava não só uma necessidade epistemológica, mas um imperativo ético-político, afastando-me, ainda que parcialmente, da órbita crociana, de inspiração idealista. Lembro minhas leituras de Goldmann, que se somavam a leituras anteriores de Gramsci, e se somariam, nos mesmos anos de 1970, a leituras de Hegel, Adorno, Benjamin e Simone Weil. Eram todos filósofos que abriam no corpo compacto das ideologias dominantes a brecha do espírito crítico, e acendiam a luz da consciência ética e estética na opacidade das determinações econômicas e das opressões políticas.²¹¹

Aqui, através da afirmação de que foi “marcado por leituras existencialistas e hermenêuticas”, embora faça referência de maneira distanciadamente retrospectiva a Ricoeur e Gadamer em página anterior do mesmo escrito, Bosi pensa, por exemplo, no que escreveu no final de “A interpretação da obra literária”, ensaio que fechava *Céu, inferno*. Isso, juntamente com outras indicações e com a leitura das obras de Bosi, permite identificar, em

²¹⁰ BOSI, A. *Literatura e resistência*, “Narrativa e resistência”, 2002, pp. 130-131. Retornamos à “dialética dos distintos” de Croce adiante.

²¹¹ Idem, “Caminhos entre a literatura e a história”, *Estudos Avançados*, 2005, p. 324

simultaneidade com o segundo momento da “anamnese crítica”, o andamento de leituras afins com a linha fenomenológica, fundada por Husserl. Além do que já assinalamos, o próprio título de *O ser e o tempo da poesia* ecoava o título de obra de Martin Heidegger. E, ainda, mais para se distanciar de Lévi-Strauss do que para se aproximar de Ricoeur – o Lévi-Strauss que foi o grande alvo do interesse de Costa Lima em seu livro-tese –, Bosi declara orgulhosamente ao falar da tese sobre a poesia de Leopardi:

Esse enfoque não está em Lévi-Strauss, que, aliás, preferia os mitos indígenas aos temas permanentes da tradição ocidental. Quem se abeira da tradição greco-romana ou judaico-cristã é Paul Ricoeur, cuja obra *La symbolique du mal* foi um de meus apoios teóricos. Definitivamente, o estruturalismo não seria o meu caminho, pois, mesmo tratando de um tema ligado ao corpus dessa corrente, como é o caso do mito, acabei batendo às portas do método hermenêutico.

Paul Ricoeur trata o mito como um complexo de significados inerente à nossa tradição e, como tal, suscetível de compreensão por parte do pensador que vive em um regime de familiaridade *e quase co-naturalidade com figuras e sentimentos próprios da sua herança cultural*.²¹²

Portanto, Lukács e Goldmann foram as leituras de um primeiro momento, frankfurtianos e fenomenólogos, de um segundo momento — e, nesse ponto, cabe observar que o “nossa tradição” e o trecho em itálico, na esteira de Ricoeur, certamente tinha significado pessoal para Bosi, cristão de esquerda, como retomaremos melhor adiante.

Mas, desses autores todos, a que exatamente Bosi faz referência? No primeiro momento, em *História concisa*, o crítico reporta a duas obras de Lukács – *Teoria do romance* e *Introdução a uma estética marxista* – e a duas de Goldmann – *Sociologia do romance* e *Le dieu caché*. Já num segundo momento, também de Lukács, Bosi reporta a “Símbolo y alegoria”. Quanto aos frankfurtianos, há inúmeras referências a *A origem do drama barroco alemão* (que parece nortear a leitura que Bosi fez de Benjamin) e a *Dialética do Esclarecimento* (mas também a *Minima moralia*, *Prismas* e a ensaios como “Discurso sobre lírica e sociedade”).²¹³ Da linha fenomenológica, da qual Bosi se esqueceu ao estabelecer os momentos, muito provavelmente por se constituir em orientação que a ele se fazia difusamente, o crítico remete a textos e obras de Ricoeur, Gadamer, Sartre e Merleau-Ponty – conforme tratamos logo adiante, e sobretudo no período precedente ou concomitante à elaboração de “Céu, inferno”.

Em *História Concisa*, Bosi fazia uma separação que parece não ser proposital, mas é bastante reveladora. O Lukács de *Introdução a uma estética marxista* era citado apenas ao

²¹² BOSI, A. “Caminhos entre a literatura e a história”, *Estudos Avançados*, 2005, pp. 319-320

²¹³ cf. idem, *Dialética da colonização*, 1992, pp. 80-81, 389; idem, “Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões”, *Leitura de poesia*, 2001, p. 36

abordar o realismo dos séculos XVIII e XIX.²¹⁴ Tratava-se, como indica o subtítulo da obra do húngaro, de discussão “sobre a categoria da particularidade”,²¹⁵ a qual faz a mediação entre o universal e o particular – e o crítico brasileiro esclarecia em nota de rodapé: “Lukács define o típico 'encarnação concretamente artística da particularidade’”.²¹⁶ O fato é que essa discussão não retornava páginas adiante, onde Bosi tratava da ficção no período 1930-1970 – e chegava mesmo a fazer novas considerações sobre romances brasileiros do século XIX. Aí se apoiava sobretudo em Goldmann, que, por sua vez, partia de René Girard e sobretudo do Lukács da *Teoria do romance*.

O conjunto de obras a que o próprio Bosi se refere como sendo de um primeiro momento encontram sua sistematização em dois textos de *Sociologia do romance*.²¹⁷ Isso porque tanto Lukács (sobretudo de *Teoria do romance*) quanto o próprio Goldmann (de *Le dieu caché*) eram retomados através de um tratamento teórico então recente e original. Nisso, convém assinalar, em primeiro lugar, que a leitura que Bosi faz da obra do jovem Lukács deve muito à leitura de Goldmann, como evidencia um trecho como esse: “A forma de romance que Lukács estuda é a que caracteriza a existência de um herói romanesco, por ele definido, com muita felicidade, na expressão *herói problemático*.”²¹⁸ Em segundo lugar, cabe mostrar que Bosi se deparava com possíveis encaminhamentos de questões a serem enfrentadas tanto em *História concisa* e *Dialética da colonização* quanto em *Céu, inferno*. Isso justifica, aqui, uma longa citação:

O fato de se pertencer à sociedade francesa do século XVII, por exemplo, não pode explicar, nem fazer compreender a obra de Pascal, de Descartes e de Gassendi, ou a de Racine, Corneille e Molière, na própria medida em que essas obras exprimem visões diferentes e até opostas, se bem que seus autores pertençam todos à sociedade francesa do século XVII. Por outra parte, essa dependência comum pode explicar certos elementos formais comuns aos três pensadores e aos três escritores.

²¹⁴ cf. BOSI, A. “A ficção”, *História concisa da literatura brasileira*, 1978, pp. 188-193

²¹⁵ LUKÁCS, G. “O particular como categoria central da estética”, *Introdução a uma estética marxista*, 1978, pp. 147-166

²¹⁶ BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*, 1978, p. 190, nota 133

²¹⁷ cf. “Introdução aos problemas de uma sociologia do romance” e “O método estruturalista genético na história da literatura”. GOLDMANN, L. *Sociologia do romance*, 1976, pp. 7-28, 203-223

²¹⁸ Idem, *Sociologia do romance*, 1976, p. 8. A nota de rodapé que se seguia, reforça a hipótese do débito para com a leitura do francês, pois em *História concisa*, Bosi prosseguia, antes de passar aos casos brasileiros, rente a ela (cf. pp. 438-439): “Entretanto, devemos indicar que, em nossa opinião, o campo de validade dessa hipótese deve ser restringido, porquanto, se ela se aplica a obras tão importantes na história da literatura quanto *Dom Quixote*, de Cervantes, *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal, *Madame Bovary* e *Educação Sentimental*, de Flaubert, só muito parcialmente é aplicável à *Cartuxa de Parma* e, de maneira alguma, à obra de Balzac, que ocupa um lugar considerável na história do romance ocidental. Contudo, tal como nos são apresentadas, as análises de Lukács permitem, parece-nos, a realização de um sério estudo sociológico da forma romanesca.” Idem, *Sociologia do romance*, 1976, p. 8

[...]

É por isso que, na pesquisa concreta, tem de se partir da análise de cada uma das obras de um autor, estudando-as na ordem cronológica de sua redação, na medida em que tal ordem possa estabelecer-se.

Esse estudo permitirá efetuar agrupamentos provisórios de escritos a partir dos quais tratar-se-á então de encontrar, na vida intelectual, política, social e econômica da época, os agrupamentos sociais estruturados em que se possam integrar, como elementos parciais, as obras estudadas e, assim, estabelecendo entre elas e o conjunto [sic] relações inteligíveis e – nos casos mais favoráveis – homologias.

O progresso de uma investigação estruturalista-genética consiste no fato de delimitar os grupos de dados empíricos que constituem as estruturas, as totalidades relativas, assim como no de as inserir, seguidamente, como elementos de outras estruturas mais vastas mas da mesma natureza, e assim sucessivamente.

Este método apresenta, entre outras, a dupla vantagem de conceber inicialmente o conjunto de fatos humanos de uma maneira unitária e, depois, de ser ao mesmo tempo *compreensivo* e *explicativo*, pois a elucidação de uma estrutura significativa constitui um processo de *compreensão*, ao passo que a sua inserção numa estrutura mais vasta é, em relação a ela, um processo de *explicação*. Por exemplo: elucidar a estrutura trágica de *Os Pensamentos* de Pascal e do teatro de Racine constitui um processo de compreensão; inseri-los no jansenismo extremista, destrinchando a sua estrutura, é um processo de compreensão em relação àquele, mas um processo de explicação em relação aos escritos de Pascal e Racine; inserir o jansenismo extremista na história global do jansenismo, é explicar o primeiro e compreender o segundo. Inserir o jansenismo como movimento de expressão ideológica, na história da nobreza do século XVII, é explicar a primeira compreendendo a última, e assim por diante.

Explicação e compreensão não constituem, portanto, *dois* processos intelectuais diferentes, mas um só processo relacionado a dois quadros de referência.²¹⁹

Em terceiro, e por fim, último lugar, Goldmann fornecia subsídios para pensar compreensiva e explicativamente a literatura do século XX:

O primeiro [período], transitório, durante o qual o desaparecimento da importância do indivíduo acarreta as tentativas de substituição da biografia como conteúdo da obra romanesca pelos valores nascidos de ideologias diferentes. [...]

O segundo período, que começa pouco depois com Kafka e prosseguirá até ao novo romance contemporâneo, pelo que é um período ainda não encerrado, caracteriza-se pelo abandono de toda e qualquer tentativa para substituir o herói problemático e a biografia individual por outra realidade e pelo esforço para escrever o romance da ausência de sujeito, da não-existência de toda a busca que progride. [nota 8: Lukács caracterizou o tempo do romance tradicional pela proposição: “O caminho começou, a viagem terminou.” Poder-se-ia caracterizar o novo romance pela supressão da primeira metade deste enunciado. O seu tempo seria caracterizado quer pelo

²¹⁹ GOLDMANN, L. *Sociologia do romance*, 1976, pp. 210-213

seguinte enunciado: “A aspiração existe, mas a viagem acabou” (Kafka, Nathalie Sarraute), quer simplesmente pela constatação de que “a viagem já acabou, sem que o caminho tivesse jamais começado” (os três primeiros romances de Robbe-Grillet).]

É evidente que essa tentativa para salvaguardar a forma romanesca, dando-lhe um conteúdo aparentado, sem dúvida, ao conteúdo do romance tradicional (este sempre fora a forma literária da pesquisa problemática e da ausência de valores positivos), mas, no entanto, essencialmente distinto (trata-se agora de eliminar dois elementos essenciais do conteúdo específico do romance: a psicologia do herói problemático e a história de sua busca demoníaca), teria de criar, ao mesmo tempo, orientações paralelas no sentido de diferentes formas de expressão.²²⁰

As citações evidenciam, portanto, que havia, sem dúvida, como dizia Bosi, um “esquema de Goldmann”,²²¹ mas ele abarcava a literatura do século XX até atingir as coordenadas do presente de maneira a reconsiderar o que o Lukács de *Introdução a uma estética marxista* qualificava como “triunfo do realismo” e “estética da decadência”.²²² O autor francês propunha, é certo, a existência de “*homologia rigorosa*” entre “a forma literária do romance” e “a relação cotidiana dos homens com os bens em geral”, entretanto, em contrapartida, argumentava que a posição sociológica marxista trouxe ideias novas, e uma delas era uma questão complexa como a de “homologia de estruturas” poder “expressar-se pelos conteúdos imaginários extremamente diferentes do conteúdo real da consciência coletiva”.²²³

Assim, apesar de recorrer ao “esquema de Goldmann”, o esquema não era simples nem acabado, e a centralidade do termo “tensão” e a formulação quanto aos romances do referido período brasileiro (1930-1970), claro, eram do crítico brasileiro. E Bosi formulava sua “hipótese de trabalho” quanto ao romance brasileiro “de 30 para cá” da seguinte maneira: “*O seu dado inicial é a tensão entre o escritor e a sociedade*”, “uma oposição *ego/sociedade* que funda a forma romanesca e a mantém enquanto tal”, “em última análise, é *uma hipótese explicativa do romance moderno, na sua relação com a totalidade social*”.²²⁴ Assim, teríamos quatro tendências: romances de tensão *mínima* (Jorge Amado, Veríssimo etc.), de tensão *crítica* (Graciliano Ramos, José Lins em parte), de tensão *interiorizada* (Lúcio Cardoso, Cornélio Pena etc.) e de tensão *transfigurada* (Guimarães Rosa, Clarice Lispector). No caso da segunda tendência, o herói “opõe-se e resiste agonicamente às pressões da natureza e do meio social, formule ou não em ideologias explícitas, o seu mal-estar permanente”. Quanto à

²²⁰ GOLDMANN, L. *Sociologia do romance*, 1976, pp. 24-25

²²¹ BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*, 1978, p. 439

²²² LUKÁCS, G. *Introdução a uma estética marxista*, 1978

²²³ GOLDMANN, L. *Sociologia do romance*, 1976, p. 19

²²⁴ BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*, 1978, pp. 438-439

quarta tendência, o herói “procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica e metafísica da realidade”; o conflito “força os limites do gênero romance e toca a poesia e a tragédia”. Diferença entre as duas tendências seria o fato de uma situar o processo literário na “*transposição* da realidade social e psíquica” e outra situá-lo na “*construção* de uma outra realidade”. Entretanto, Bosi fazia ponderações oportunas, e assinalava que a “supra-realidade” não se engendrava *ex nihilo*, surgia da “alquimia dos minérios extraídos das mesmas fontes que serviram aos demais narradores: as da história coletiva, no caso de Guimarães Rosa; as da história individual, no caso de Clarice Lispector”.²²⁵

Ao tratar do conjunto das obras de Graciliano Ramos em *História concisa*, Bosi vai demonstrar como a “tensão crítica” e o “mal-estar permanente” do herói se fazem perceber nos *protagonistas* de cada um dos romances. *Angústia*, mais uma vez, gerava dificuldades, o crítico colocava a obra “no limite entre o romance de tensão crítica e o romance intimista”, ou seja, entendia que o romance ficava na fronteira entre a tensão crítica e a interiorizada; eis a interpretação para o que Candido qualificava como romper as “amarras com o mundo” e Alvaro Lins como “estranho fenômeno”. Apesar de afirmar que se tratava da “experiência mais moderna”²²⁶ do escritor, o crítico abordaria o romance novamente apenas de passagem, mas para reavaliá-lo em termos de “sóbria e vigilante mimese crítica”.²²⁷ Bosi tinha mesmo predileção pela exceção que era *Vidas secas*, pois, observava, “o que havia de unitário nas obras anteriores, apoiadas no eixo de um protagonista, dispersa-se”.²²⁸ E, como sabemos, esse caráter disperso vai propiciar o tratamento, em “Céu, inferno”, do “mal-estar” de um personagem que não é protagonista. Quanto à “tensão transfigurada” de Guimarães Rosa, Bosi tratava de diferenças, por exemplo, entre o romance de Riobaldo e contos de livros posteriores, mas não deixava de concluir que “toda sua obra nos põe em face do mito como forma de pensar e de dizer atemporal e, na medida em que leva a transformações bruscas, alógica”²²⁹ – e toda, claro, inclui a estória de Nhinhinha tratada em “Céu, inferno”. E embora Bosi não tenha dedicado nenhum escrito especificamente a *Grande sertão: veredas*, tanto em “Céu, inferno” quanto em outros ensaios, direta ou indiretamente o romance é tido como marco para pensar a história e a literatura brasileiras no século XX: “1956 não é só o ano do *take off* desenvolvimentista. 1956 não é só o ano da instauração do concretismo. 1956 é

²²⁵ BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*, 1978, pp. 440-442

²²⁶ Ibid., p. 453

²²⁷ Idem, “Moderno e modernista na literatura brasileira”, *Céu, inferno*, 1988, p. 123

²²⁸ Idem, *História concisa da literatura brasileira*, 1978, p. 454

²²⁹ Ibid., p. 487

também o ano em que Guimarães Rosa, o maior escritor brasileiro do século, lança o seu *Grande sertão: veredas*.²³⁰

O que o crítico conseguiu, em *História concisa*, distinguir através de sua hipótese de trabalho e das leituras relativas às obras de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa demonstrava um atento aproveitamento para casos brasileiros das questões apontadas por Goldmann, e talvez a principal delas seja aquela exigência de cuidado com obras que, mesmo sendo contemporâneas, “exprimem visões diferentes e até opostas”.²³¹ Essa foi a trilha que Bosi seguiu em “Céu, inferno”, e nela é possível perceber claramente dois momentos. Na parte que constituía o artigo “Sobre *Vidas secas*” (1982),²³² predominava a ênfase na crítica proporcionada pela obra: “o capital não tem pátria”, mas “o trabalho que ele explora tem mãe, tem pai, tem mulher e filhos, tem língua e costumes, tem música e religião”; a “proximidade em relação ao tema e distância do foco narrativo em relação à consciência do personagem combinam-se para enformar o realismo crítico”; a palavra escrita “sob cujo limiar se exprimem Fabiano e os seus, é para o sertanejo causa de angústia e opressão”; o “olhar crítico” não favorece “nem a linguagem do dominado, cuja carência (atribuída) descreve, nem a linguagem dos dominantes, que denuncia”; o “historiador da angústia” (expressão que Bosi toma de Alvaro Lins) “só se encontra à vontade com a mente do pobre no nível de um saber que é, afinal, a consciência comum àqueles que perceberam o caráter incontornável de classe da sociedade onde vivem”.²³³ Depois dessa referência à consciência comum, que fechava o artigo, o crítico veio a iniciar um giro radical em sua leitura através do “curto-circuito” no capítulo “O menino mais velho”. Para Bosi, o curto-circuito ocorre no universo ficcional mas abala toda a perspectiva de Graciliano Ramos, pessoa e escritor, pois a hipótese de leitura é: “separando Graciliano da matéria sertaneja está a mediação ideológica do determinismo”. Entre o tópico que se seguiu à parte que correspondia à versão em artigo do ensaio (intitulado *O menino e o inferno*) e a formulação da hipótese, havia já a reconsideração do realismo crítico e a preparação para o contraste radical, bem mais amplo do que sugere a sua explicitação: “aproximando Guimarães Rosa do seu mundo mineiro está a mediação da religiosidade popular”.²³⁴

²³⁰ BOSI, A. “O tempo e os tempos”, *Tempo e história*, 1992, p. 31. Cf. também: idem, “Formações ideológicas na cultura brasileira”, *Estudos Avançados*, 1995

²³¹ GOLDMANN, L. *Sociologia do romance*, 1976, p. 210

²³² BOSI, A. “Sobre *Vidas secas*”, *Novos Estudos Cebrap*, 1982

²³³ Idem, “Céu, inferno”, *Céu, inferno*, 1988, pp. 10-15

²³⁴ Ibid., p. 22

Sobretudo na parte que antecedia a colocação da hipótese de leitura, eram fortes a continuidade do primeiro momento de Bosi e os ecos de filósofos que “abriam no corpo compacto das ideologias dominantes a brecha do espírito crítico”²³⁵ (Benjamin, Lukács, Adorno, Sartre). Tais leituras eram mais diretamente ligadas a outros ensaios do mesmo livro mas, também, aos de outros livros. Para não estender muito as indicações, referências dos quatro autores eram importantíssimas para o que se lê em “*O Ateneu, opacidade e destruição*”, “‘A máquina do mundo’ entre símbolo e alegoria”, “Anchieta ou as flechas opostas do sagrado”, *O ser e o tempo da poesia*. O interesse do crítico brasileiro por Benjamin guiava-se sobretudo pela discussão quanto à alegoria: “é com seus ensaios sobre o drama barroco que a crítica literária contemporânea passa a atribuir à alegoria um sentido ideologicamente complexo de *forma reveladora* (e não necessariamente mistificadora) da desumanização que vêm suportando, há milênios, os oprimidos” – mas, para muito além disso, Bosi salientava: “Benjamin quer surpreender essa força denunciante da alegoria no verso moderno de Baudelaire, na prosa nua de Kafka, no teatro didático de Brecht, no *Angelus Novus* de Paul Klee”.²³⁶ O interesse pelo Lukács da *Estética* também devia-se ao mesmo tema: o húngaro, no ensaio “Símbolo e alegoria”, “reitera a visão crítica negativa, herdada de Goethe e Hegel (na Itália, De Sanctis e Croce) pela qual a alegoria perpetua a dualidade não-poética da forma sensível e conteúdo intelectual. O que Benjamin não esquece, mas recupera”.²³⁷ Quanto a Adorno e Sartre, parece haver um interesse ponderado. Do primeiro, Bosi fazia citações um tanto laterais de *Dialética do Esclarecimento* em *O ser e o tempo da poesia*, e não deixava de sopesar em *Dialética da colonização* através de recurso ao prefaciador italiano de *Minima moralia*: “O nosso país apresenta, em mais de um aspecto, um panorama muito diferente do que está sob os olhos de Adorno”, mas “o mundo descrito nestas páginas é também o nosso”.²³⁸ De Sartre, o crítico brasileiro afirma que era, nos anos 1960, “o guru dos intelectuais inconformistas”²³⁹ que disseminava “palavras de fogo”,²⁴⁰ mas não deixava de se distanciar, ainda nos anos 1980, ao dizer que era uma “combinação letal de Descartes, Hobbes e Sade”.²⁴¹

²³⁵ BOSI, A. “Caminhos entre a literatura e a história”, *Estudos Avançados*, 2005, p. 324

²³⁶ Idem, *Dialética da colonização*, 1992, pp. 80-81

²³⁷ Idem, *Reflexões sobre a arte*, 2002, p. 53, nota 2

²³⁸ Idem, *Dialética da colonização*, 1992, p. 362

²³⁹ Idem, “Caminhos entre a literatura e a história”, *Estudos Avançados*, 2005, p. 318

²⁴⁰ Idem, “Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões”, *Leitura de poesia*, 2001, p. 37

²⁴¹ Idem, “Fenomenologia do olhar”, *O olhar*, 1988, p. 82

Se tais leituras eram, sem dúvida, bem mais importantes para outros textos de Bosi, elas não deixavam de ressoar em passagens como as que já foram citadas de “Céu, inferno” e, também, nessas afirmações do mesmo ensaio: entre “a consciência narradora, que sustém a história, e a matéria narrável, sertaneja, opera um pensamento desencantado”; o “sonho, decifrado como ilusão, acorda na história meridiana do novo proletariado e revela a sua essência de cativo: chegariam a uma terra civilizada, mas ficariam presos nela”; entre narrador e personagem há “franco respeito às diferenças existenciais”; o menino mais novo, como o pai, “que rezava sobre o rasto das reses para curar as bicheiras”, está imerso na “crença de um mundo invisível”; o menino mais velho “exige da mãe a interpretação do símbolo (o que é inferno?), supera, na verdade, os limites da gente grande”; “a barbárie que pulsa na assimetria de adulto e criança, de forte e fraco, e que está prestes a explodir a qualquer hora”; “o texto de Graciliano se produz em um regime de consciente economia, não desperdiçando símbolos ao acaso”; “a criança devaneia com as imagens do aqui e agora”; “o tempo é bom, mas 'o inferno são os outros’”.²⁴² Vale assinalar que, segundo essa leitura, e de acordo com o modo de ler de Bosi, há um vínculo entre o episódio “infernado”, vivenciado pelo menino mais velho, que se dá no inverno, e afirmações do próprio escritor em *Infância* (“Olhando-me por dentro, percebo com desgosto a segunda paisagem”; a primeira paisagem é a do inverno, a segunda paisagem é a da seca: “Árvores pelavam-se, bichos morreram, o sol cresceu, bebeu as águas, e ventos mornos espalharam na terra queimada uma poeira cinzenta.”).²⁴³

Assim sendo, para Bosi, foi o narrar do querer do menino mais novo (ir além dos limites) que fez com que o escritor provocasse um “curto-circuito” que atingia o cerne da sua própria perspectiva literária calcada no determinismo. A criança quis esboçar o rompimento com as amarras de um ciclo *vital* – que na verdade é *social* –, mas levou um cascudo. E é na narrativa do que se segue que o crítico veio a fazer uso do procedimento que o possibilita estabelecer um ponto de apoio para o giro radical de sua leitura. Trata-se daquilo que veio a ser o assunto principal de “Fenomenologia do olhar”. Antes, vejamos como Bosi registrou o exercício do seu olhar no encontro do menino mais velho e da cachorra Baleia:

O diálogo entre essas criaturas relegadas ao grau mais baixo de uma pesada hierarquia de posições será feito de gestos e olhares – sinais de corpos que se tocam na fraternidade última dos absolutamente despojados. “A cachorra Baleia acompanhou-o naquela hora difícil.” O narrador persegue as formas desse entendimento silencioso. Para o cão tudo começa com o faro: é

²⁴² BOSI, A. “Céu, inferno”, *Céu, inferno*, 1988, pp. 10-21

²⁴³ *Ibid.*, p. 17

levantando o focinho que Baleia se orienta à caça do companheiro; e ao sentir o vento morno que sopra da lagoa, é para aí que se dirige, certa de encontrá-lo. Depois, como deixar-lhe clara a sua solidariedade? Balança a cauda, salta a roda, pula. O pequeno chama-a junto a si e põe-se a contar baixinho a sua história, e é a vez de Graciliano lembrar que o seu vocabulário era tão restrito quanto o do papagaio sacrificado nos tempos da seca. Mas o que vale são as exclamações, os gestos, as respostas da cadelinha com a cauda e a língua, provas de um assentimento amigo.

O contato do menino com Baleia refaz por um átimo o estado de graça que toda a família parece viver nesse entreto de paz em que as chuvas a protegem. “O menino beijou-lhe o focinho úmido, embalou-a. A alma dele pôs-se a fazer voltas em redor da serra azulada e dos bancos de macambira.”

Para entender a perspectiva do narrador, é necessário seguir de perto o aprofundamento que o texto dá à situação concreta, aliás nada simples, do menino mais velho. Entre ele e Baleia firma-se um acordo tácito e carinhoso que, no calor do corpo, o redime da secura fria onde fora parar a sua conversa com a mãe. Afagando a cachorra, o menino liberta a alma da angústia que a sufoca e deixa-a voar, mais uma vez, para aquele paraíso de seres mutantes que se abrigam na montanha longínqua. Então o céu existe, de novo.

No âmago da condição humilhada e ofendida, os que a partilham transmutam em fantasia compensadora as carências do cotidiano. O menino sonha com a serra que se confunde com o céu estrelado. A cachorra sonha com um osso grande cheio de tutano. E o narrador já observara com todas as letras: “Esta imagem consoladora não a deixava”.²⁴⁴

O crítico retomava, então, o fio da narrativa para assinalar o retorno ao real, o “quase-onírico” se esvai e o “inferno se reinventa”,²⁴⁵ mas o procedimento e o ponto para o giro na maneira de ler já havia sido delineado. A partir dessa altura, Bosi vai fundamentar-se no “olhar fenomenológico” para tecer uma complexa interpretação de Guimarães Rosa que se revelava antideterminista (por contraste com Graciliano Ramos), antiesclarecimento (a fé não torna os viventes *menores*, não afronta a razão, como em *Que é Esclarecimento?*, de Kant), anti-Heidegger (contra a a-historicidade), anti-Drummond (o de “A máquina do mundo”, o silêncio é acolhedor), anti-Sartre (*o paraíso são os outros*), antiestruturalista (contra as estruturas fechadas), antipsicanalítica (o desejo não é sem fim, encontra o alvo esquivo).

Os termos do modo de ler o contraste com Graciliano Ramos já estão claros, embora ainda reste compreender como eles convergiam para o ponto final. Já destacamos anteriormente, nesse capítulo, a importância da *fé* no ensaio “Céu, inferno”, aqui no tópico especificamente quanto às questões de método, cabe indicar que ela levava a uma atitude antiesclarecimento ou, por outro lado, uma dialética da *Aufklärung* distinta daquela de Adorno e Horkheimer. O que Bosi definia desde a hipótese de leitura de “Céu, inferno” como

²⁴⁴ BOSI, A. “Céu, inferno”, *Céu, inferno*, 1988, pp. 18-19

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 19

“mediação da religiosidade popular” foi sendo, linha a linha, tomado exclusivamente em sentido positivo de eventos que proporcionavam “plenitude” e “comunhão”: a “força de um sentimento extremado que o mesmo desamparo inspira dentro e no meio dos oprimidos”, o “salto do negativo ao ser opera-se mediante o poder da voz”, um “olhar fenomenológico descobre o que cada um é para o outro, e o que o mundo é para os dois”.²⁴⁶

E, se por um lado, Bosi se recusava a seguir pacificamente a linha frankfurtiana, a recusa abarcava também Sartre: “O olhar aqui [na filosofia sartriana] não é apenas uma luz que conhece, mas uma força que penetra no ser olhado, ferindo-o, tolhendo a sua liberdade, esvaziando-o, dessangrando-o, tangendo-o para o nada.”²⁴⁷ E, para completar, também abarcava Heidegger, pois “correria o risco de colher um tanto precocemente as essências a-históricas latentes no discurso poético (o Ser, o Tempo), sem pôr em relevo os modos peculiares de formar, que a mensagem foi encontrando para dizer, passo a passo, o seu destino”.²⁴⁸

Assim, o autor que se mostrava ser o grande fautor de Bosi em “Céu, inferno” era o filósofo Maurice Merleau-Ponty. E isso justifica uma citação longa:

Diversamente da posição agônica do Sartre de *O ser e o nada*, Merleau-Ponty começava por abrir-se ao olhar do outro, que, como o meu olhar, vive mergulhado no espaço fluido e aberto da visibilidade. Assim, o primeiro passo é *estético* (esfera onde o sensível já tem um sentido imanente), e não “abstrativo”, na acepção de “objetualista”. O olhar fenomenológico vai descobrindo, perfil a perfil, os aspectos coextensivos ao olho e ao corpo, ao corpo e ao mundo vivido.

A descrição mais rica (embora nunca totalizada) desse olhar seria a que conjugasse o tempo todo, sinóptica e sinfonicamente, a visão e o corpo visto. O pintor realiza, no traçado de uma linha ou no matiz de uma cor, um enlace de olhar e mundo olhado, amar e mundo amado. Daí o seu papel exemplar no interior do discurso fenomenológico. Merleau-Ponty lembra o desabafo de Cézanne: “Que vão para o diabo aqueles que duvidam de que, unindo um verde matizado com um vermelho, se entristece uma boca e se faz sorrir a maçã de um rosto”. E o filósofo sublinha: “Esta revelação de um sentido imanente no corpo vivo se estende a todo o mundo sensível, e nosso olhar, advertido pela experiência do corpo próprio, voltará a encontrar em todos os outros “objetos” o “milagre da expressão” (capítulo “O corpo como expressão e a palavra”).

A necessidade de o pensamento começar pela visão desse mundo anterior ao *cogito*, anterior às distinções objetualizadoras, confere uma direção própria ao tratamento do *outro*.

[...]

²⁴⁶ BOSI, A. “Céu, inferno”, *Céu, inferno*, 1988, pp. 26-28

²⁴⁷ Idem, “Fenomenologia do olhar”, *O olhar*, 1988, p. 82

²⁴⁸ Idem, “‘A máquina do mundo’ entre símbolo e alegoria”, *Céu, inferno*, 1988, p. 81

O olhar do outro para mim não me abarca inteiramente, porque nem a sua visão nem a minha nos constituem como objetos definidos: tanto a perspectiva do outro desliza espontaneamente na minha quanto “a minha perspectiva desliza espontaneamente na do outro e, juntas, são recolhidas em um único mundo onde todos participamos como sujeitos anônimos da percepção”.

Enquanto Sartre parte do olhar ferino do outro, cuja percepção necessariamente me coisifica (e daí me vem a certeza da sua temível existência), o olhar fenomenológico, segundo Merleau-Ponty, “envolve, apalpa, esposa as coisas visíveis” (*O visível e o invisível*).

Há um parentesco entre o olhar do outro e o meu corpo vivo, que remete a “um único mundo”. Essa afinidade, ou essa “intercorporalidade”, consagra-se de modo eminente no ato amoroso e no fazer artístico, pois em ambos se eclipsa, ao longo do processo de união-criação, a dualidade de *eu* e *outro*.

A “identidade de vidente e visível” e a postulação de que o sujeito “que olha não seja, ele próprio, estranho ao mundo que olha” criam a imagem de um mundo feito de coexistência, coextensividades, simultaneidades, parentescos, implicações mútuas, afinidades, imbricações, entrelaçamentos, correspondências; em suma, um contexto de *reversibilidade*, palavra que é, não por acaso, nomeada no fecho de *O visível e o invisível*, como “a verdade última”.

Nesse mundo a espessura da carne não deve ser temida como um obstáculo que separa o eu do outro, mas acolhida como um meio de comunicação. Eu diria que todo o pensamento de Merleau-Ponty começa e termina com um apelo à fruição desse olhar não só pelos artistas mas por todos os homens.²⁴⁹

E ainda, para completar, lemos em outro texto:

Na verdade, um laço íntimo entre sujeito e objeto é o que distingue os dois modos fundamentais de conhecimento (que a Renascença ainda conseguia fundir): a percepção estética e a percepção científica. Esta última, porém, renunciou a “habitar as coisas”, preferiu apenas manipulá-las, no dizer incisivo de Merleau-Ponty [nota 8: MERLEAU-PONTY, *L'oeil et l'esprit*. Paris, Gallimard, 1963. (...) Merleau-Ponty faz nesse livro a crítica da ciência neopositivista e instrumentalista, que separa drasticamente sujeito e objeto.]. Na arte, a habitação do mundo percebido pelo sujeito e, em direção contrária, a presença ativa deste naquele, fazem parte de uma experiência singular e poderosa que talvez só se possa comparar à do ato amoroso.²⁵⁰

Sem que Bosi, em seu estilo ensaístico, fizesse uma única menção ou referência a Merleau-Ponty em “Céu, inferno” (ou mesmo em *Céu, inferno*), eis a base de todo o ensaio e de seu fecho. É possível mesmo dizer que Sartre estava para Graciliano Ramos assim como Merleau-Ponty estava para Guimarães Rosa. O crítico seguia a esteira da *fé perceptiva* de Merleau-Ponty, aliada à *fé intuitiva* de Croce e, ainda, aliada a algo de difícil discussão meramente teórica (a própria *fé cristã* do crítico, tema que ressurge em *Ideologia e contraideologia*). Sobre a intuição, como Bosi veio a esclarecer em texto que integrou a nova

²⁴⁹ BOSI, A. “Fenomenologia do olhar”, *O olhar*, 1988, pp. 81-82

²⁵⁰ Idem, *Reflexões sobre a arte*, 2002, p. 41

edição de *Céu, inferno*, trata-se de “livre exercício da fantasia, Croce denomina ‘forma auroral do conhecimento’, pois ela precede a percepção, e desta não depende”.²⁵¹ Nisso, em mais um ingrediente do modo de ler de Bosi, o crítico deve descobrir o “motivo central do texto”, o qual se liga a uma anti-histórica “zona obscura” ou *pathos* do artista ou, ainda, a um “fluxo psíquico” que seria “um espécie de *medium* intra e inter-subjetivo, fluido e onipresente”.²⁵²

Havia também, certamente, nessa convergência de fés, a contribuição antiestruturalista do “método hermenêutico”, que como Merleau-Ponty também se liga à linha fenomenológica, através de um ensaio de Ricoeur (“Qu'est-ce qu'un texte?”) e de um livro de Gadamer (*Verdade e método*) — e quanto a esses textos e autores, diferentemente do autor de *Fenomenologia da percepção*, havia referência em ensaio de *Céu, inferno*. O crítico brasileiro dizia encontrar nos dois hermeneutas respostas para: “Como efetuar, mediante a linguagem da interpretação, esse distanciamento que não seja alienante nem reificador? Ou como evitar que o texto artístico nos possua e turve a nossa consciência histórica? Ou ainda, como impedir que o leitor crítico, de medo de ser dominado, domine, por sua vez, o objeto, destruindo-o com os seus instrumentos de explicação?”²⁵³

Assim, com essas questões e perguntas em mente, Bosi interpretava nos contos de Guimarães Rosa o elogio do encontro com o outro e com o mundo e, no caso de “Sequência” e “Substância”, especificamente do encontro amoroso e, um tanto antipsicanaliticamente, da satisfação do sujeito desejante: a “consciência perplexa da alteridade dispersa da Natureza, que só recebe algum sentido quando reduzida a rumo, a rota”; quem “elegeu a busca não pode recusar a travessia” (“*e tudo à sazão do ser*”); a “laje de quebrar povilho” torna-se “mesa de comunhão, pedra de aliança”.²⁵⁴ E pouco antes desse fecho, ao tratar de “Sequência” e contrapor mais uma vez o escritor mineiro ao alagoano, Bosi ainda fazia um movimento sutil mas inequívoco de jogar a perspectiva de Guimarães Rosa também contra aquela do Drummond de “A máquina do mundo” — o ser quer, procura e acha:

²⁵¹ BOSI, A. “A Estética de Benedetto Croce: um pensamento de distinções e mediações”, *Céu, inferno*, 2003, p. 393

²⁵² Ibid., p. 396, 407-408

²⁵³ Idem, “A interpretação da obra literária”, *Céu, inferno*, 1988, pp. 286-287. Embora Bosi não mencione Carlo Diano e sua obra *Linee per una fenomenologia dell'arte* em nenhum dos textos em que reconstitui seu percurso intelectual, o que é dito em um parágrafo sobre esse filósofo italiano revela que, juntamente com os autores já mencionados da linha fenomenológica, forneceu subsídios ao ensaio “Céu, inferno”: “Uma das vantagens teóricas da sua abordagem é deixar de lado a palavra *conteúdo*, tradicionalmente atada à palavra *forma*, e preferir outra, mais rica e complexa, *evento*. Entende-se por *evento* todo acontecer vivido da existência que motiva as operações textuais, nelas penetrando como temporalidade e subjetividade.” Ibid., p. 275

²⁵⁴ Idem, “Céu, inferno”, *Céu, inferno*, 1988, pp. 29-31

A sequência fora cega; o jovem, obcego (neologismo feliz que abrevia “obcecado”); mas de onde menos se espera, daí é que vem. O caminho da liberdade é heraclitianamente o caminho da necessidade. O desnorte dá no norte. Não porque o puro não-senso seja em si racional, mas porque o mundo, o vasto mundo conhecido, é palmilhado por um ser que busca, um vivente que quer; há um sentido final, um *telos*. As forças da vida impelem os homens e os animais a correr por um campo aleatório e desalentador; nesse espaço de risco movem-se tanto os retirantes de Graciliano quanto os moradores de Guimarães Rosa. Mas o narrador mineiro se compraz em habitar o momento grato em que a privação se satisfaz e as portas do Céu se entreabrem para o pobre, o doente, o bicho, o louco. O contador de histórias quer estar junto com a mente do sertanejo na hora mesma em que a felicidade ganha um rosto. Ousaria dizer que é nesse tempo vivo, nessa passagem tão desejada, que se constitui o foco narrativo de suas histórias.²⁵⁵

Já no ensaio “‘A máquina do mundo’ entre símbolo e alegoria”, o crítico era novamente sutil mas inequívoco, pois, se em “Céu, inferno” destacava os encontros de seres no mundo (de Sorôco com a comunidade; do vaqueiro com a amada; de Maria Exita com Sionésio), aqui a perspectiva era completamente outra, pois a sequência no espaço-tempo está às voltas com o desencontro:

No caso de “A máquina do mundo”, uma entrada imediatamente metafísica poderia descurar a marcação de um processo vital para compreender o todo: o poema desdobra-se francamente em uma linha narrativa.

Em outras palavras: o tema do desencontro entre o sujeito e o Universo não é tratado liricamente, sob as espécies de uma linguagem sintética, centrada tão só na aparição e na nomeação das suas figuras. Ao contrário, o que temos é uma cadeia de situações existenciais. Uma *sequência* no tempo e no espaço, o que é necessário pontuar e palmilhar.²⁵⁶

De qualquer maneira, apesar da aprazível, estetizante e descoisificante visada merleau-pontyana e apesar das diferenças de perspectiva de Drummond (recusa “a coisa oferta”), Graciliano Ramos (seus retirantes se tornarão, no sul, coisas) e Guimarães Rosa (envolve, apalpa, esposa as coisas), é possível dizer que o tema da *contraideologia*, caro a Bosi, permite ao crítico estabelecer afinidades intelectuais e literárias *com* e *entre* as obras dos três escritores.

Assim, se por um lado a religiosidade é importante no universo ficcional de Guimarães Rosa e para o próprio escritor, ela também o é para o crítico. Como dissemos em tópico anterior, há duas formas de ler *Ideologia e contraideologia* que interessam aqui: a resposta para a pergunta sobre a junção catolicismo-marxismo e o prosseguimento do debate com Schwarz — em *Discutindo com Alfredo Bosi*, o que se dizia era: “assistimos a uma espécie de

²⁵⁵ BOSI, A. “Céu, inferno”, *Céu, inferno*, 1988, p. 30

²⁵⁶ Idem, “‘A máquina do mundo’ entre símbolo e alegoria”, *Céu, inferno*, 1988, p. 81

queda-de-braço entre o espírito e a economia”, fica “reiterado o alheamento — espiritualista? — entre as esferas”.²⁵⁷ E isso levou Bosi a escrever vários capítulos do livro, entre eles, “Parêntese temerário: a religião como alienação ou como desalienação”. A defesa da religião que se realiza no parêntese é simples: há uma religião desalienante (moral) e outra alienante (eclesiástica, estatutária, ritualística), e o ponto principal da discórdia aqui é com certas posições difundidas e repetidas de Marx e Engels sobre a religião, as quais teriam sido, por sua vez, uma quase repetição de Feuerbach. Para fundamentar a concepção de religião desalienante, o autor de *Céu, inferno* recorre a reflexões de Kant. Bosi fala em “duas vias da liberdade, a negativa e a positiva”, e conclui opondo o desalienante — “combate da *boa vontade* com o *mal radical*” de uma “concepção kantiana da História” — ao alienante — “a religião como fantasmagoria, misticismo onírico e autoilusão” de Feuerbach e Marx.²⁵⁸ Procedendo assim, as duas formas de ler o livro são contempladas por Bosi através de um questionamento direto das fontes do marxismo, as próprias formulações de Marx, ao qual Schwarz se refere como “mestre dos mestres”.²⁵⁹ A discussão, por mais que recorra a fundamentação e desenvolvimentos filosóficos sobre o mal e a vontade, vai esbarrar na questão-chave que é a *fé*, necessária ou desnecessária como móvel do espírito que, para usar a palavra de Schwarz, interage com a esfera do material. Em última instância, a prova dos nove parece ser o efeito político-social, também alienante ou desalienante, das ações do sujeito no mundo.

Por outro lado, embora tenha atribuído uma perspectiva determinista a Graciliano Ramos a partir de capítulos de *Vidas secas* e *Infância*, os escritos de 1992 e 2013 que tratamos anteriormente nesse capítulo (sobre *Memórias do cárcere* e *Infância*) retomam e aprofundam que o interior das obras estava repleto de *contraideologia*, pois sempre há nas obras “de complexidade e densidade”, para citar formulações do livro *Ideologia e contraideologia*, a “presença simultânea de determinação e liberdade, observação e imaginação, reflexo e reflexão, passividade e atividade, gesto previsível e consciência moral”.²⁶⁰ Por mais que a hipótese de leitura em “Céu, inferno” enfatize ali os primeiros termos das conjunções dessa citação, o crítico não deixa de reconhecer a oscilação e a mescla com os termos que aparecem em segundo lugar.

²⁵⁷ SCHWARZ, R. “Discutindo com Alfredo Bosi”, *Novos Estudos*, 1993, p. 18

²⁵⁸ BOSI, A. *Ideologia e contraideologia*, 2010, pp. 149-150

²⁵⁹ SCHWARZ, R. e outros. “Machado de Assis: um debate”, *Novos Estudos*, 1991, p. 81

²⁶⁰ BOSI, A. *Ideologia e contraideologia*, 2010, p. 396

O cruzamento dos elementos de ideologia com os de contraideologia, tema sobre o qual, no que diz respeito especificamente à prosa de ficção, Bosi pensava, incipientemente, desde a “hipótese de trabalho” em *História concisa* (norteadas pela noção de *tensão*), era aprofundado em “Narrativa e resistência” e, de maneira ampla, veio a culminar em *Ideologia e contraideologia*. Os muitos autores citados nesse capítulo e inúmeros outros são retomados por Bosi numa obra que demandaria muitas páginas para uma abordagem consistente, a qual, de qualquer maneira, extrapolaria os fins dessa tese. Resumidamente, para aqui apenas esboçarmos o fio da meada, Bosi parte de Montaigne e Morus no capítulo inicial e esmiúça a *Ideologia alemã* e muitas outras obras nos capítulos seguintes da parte I com o fim de mapear as discussões sobre ideologia e as contraideologias sistemáticas dos tempos modernos. Nisso, um ponto-chave é o capítulo em que trata do Mannheim de *Ideologia e utopia*, o “ensaio mais complexo que a sociologia jamais produziu em torno do conceito de ideologia”. E os pontos-chave desse capítulo são:

Mannheim entendia o conceito de ideologia como um significado geral, totalizante, e o conceito marxista como um significado particular. A diferença, explícita em Mannheim, entre esse significado particular e o significado generalizante do termo “ideologia” será retomada por Norberto Bobbio em termos de *sentido forte* e *sentido fraco*. A mesma oposição pode ser também designada pelo par *sentido valorativo* e *sentido não valorativo*.

[...]

Daí a oscilação, a meu ver fecunda, de Mannheim entre manter o veio historicista das suas matrizes (insistindo na efetividade dos estilos culturais com suas coerentes *visões de mundo*) e aproximar-se exploratoriamente do conceito marxista de ideologia, presumindo como suspeitos de falsa consciência aqueles discursos com que os estratos dominantes de todas as épocas pretenderam legitimar o seu poder.

[...]

A saída do labirinto conceitual estaria na aceitação de uma dialética vigente em cada formação social. Para evitar o puro reducionismo de afirmações drásticas do tipo “Tudo é ideologia” (é preciso desconfiar de tudo e de todos), ou “Tudo é cultura” (tudo o que é dito tem algum sentido e deve ser “compreendido”), seria preciso discriminar em cada instância simbólica de uma formação social o que é falsa consciência e retórica do poder e o que é pensamento de resistência (contraideologia explícita).²⁶¹

A problemática, como dissemos, é ampla. Especificamente quanto à articulação com a prosa de ficção, Bosi observa:

A cultura letrada é diretamente afetada por essa dinâmica. Um romance, por exemplo, é fruto de experiências múltiplas do seu autor, que pode viver alternada ou simultaneamente em contato com

²⁶¹ BOSI, A. *Ideologia e contraideologia*, 2010, pp. 72-76

a cultura popular, a indústria cultural para as massas e a cultura letrada, universitária ou autodidática. Convivem na escritura processos ideológicos, no sentido forte do termo, e processos não ideológicos; estes, quando penetrados por uma consciência crítica, convertem-se em expressões francamente resistentes.

[...]

Partindo de uma plataforma comum, que é a inter-relação de sujeito e objeto, o discurso político e o discurso ficcional caminhariam em direções diversas, na medida em que a lógica da decisão e da ação tem necessidades que não coincidem com a lógica da imaginação criadora. Na travessia efetuada pela práxis há uma luta entre detentores e desvalidos de bens e poderes, uma corrida para a satisfação de interesses que resulta em triunfo ou malogro deste ou daquele ator social: a ideologia contenta-se, via de regra, com a justificação final do vencedor. Mas nas idas e vindas do processo narrativo, as tensões sociais e psíquicas em jogo não se definem nos marcos de um esquema binário, pelo qual a vida de um personagem é a extinção definitiva do outro. Ao contrário, as tensões permanecerão vivas e, no fundo, irresolvidas: a força da memória e o dinamismo da imaginação efetuam uma escrita de coexistência dos opostos. Antígona terá sucumbido às mãos de Creonte, e Heitor às mãos de Aquiles, mas altivas e puras mantêm-se as imagens e as palavras de cada um dos contendores. Dom Quixote ficará são de mente, *cuerto*, no desfecho da sua antiepopéia, mas não se apagará da nossa memória de leitores o vulto do cavaleiro andante de triste figura acometendo os seus gigantes imaginários. Na obra de arte o que significa nunca se perde.

Essa maior complexidade da escrita literária, em relação ao discurso prático, não resulta, porém, em simples exclusão da instância ideológica no tecido da obra de arte.²⁶²

Localizamos, nessas citações, a mais recente e refinada formulação do crítico para indagações que surgiam naquela sua “hipótese de trabalho” em *História concisa*. Voltaremos ao assunto no capítulo final. Por ora, cabe indicar o que escapou a Bosi devido à dedicação exaustiva ao cruzamento complexo de ideologia e contraideologia. Passagens justamente da última citação possibilitam essas indicações. Bosi faz menção a “imaginação criadora” e “dinamismo da imaginação”, mas *imaginação* foi um tema que o crítico tratou mais pela via da *percepção* do que da especificidade da própria imaginação — apesar de, ainda nos anos 1970, ter afirmado expressamente sobre uma quadrinha em *Tutaméia*: “canta o triunfo da imaginação sobre a realidade”.²⁶³

A primazia da *percepção* e *reflexão* fica evidente pela ausência de desenvolvimento quanto às especificidades da *imaginação* e pela maneira como duas passagens mais ou menos contemporâneas transpõem para a literatura um esquema interpretativo que toma a percepção

²⁶² BOSI, A. *Ideologia e contraideologia*, 2010, p. 77, pp. 394-395

²⁶³ Idem, “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”, *O conto brasileiro contemporâneo*, 1978, p. 13. A quadrinha a que o crítico se referia era: “Encontrei Melim-Meloso / fazendo ideia dos bois; / o que ele imagina em antes / vira a certeza depois”.

visual como base. Bosi fazia agudas considerações sobre as diferenças na técnica literária de Graciliano Ramos (“realismo crítico”, “consciência narradora [...] opera um pensamento desencantado”, “proximidade em relação ao tema e distância do foco narrativo em relação à consciência da personagem”) e de Guimarães Rosa (“exuberância barroca”, “superposição de pontos de vista”, “prosa refinada e alusiva”, “convívio de moderno e antigo”),²⁶⁴ mas o ponto de partida para “o problema crucial”, “o centro vivo dos textos”, era proveniente de noção relativa à percepção visual nas artes plásticas:

O olho imóvel e centralizador do artista não é eterno: eis a constatação primeira dos estudos de Panofsky sobre a perspectiva. É um olhar histórico, formou-se no corpo de uma cultura antropocêntrica (a das comunas burguesas italianas e flamengas) e ditou uma técnica precisa de composição.²⁶⁵

O mesmo norteio pela percepção visual, deixando de lado a imaginação, ressurge claramente em passagem já citada sobre Merleau-Ponty:

O olhar fenomenológico vai descobrindo, perfil a perfil, os aspectos coextensivos ao olho e ao corpo, ao corpo e ao mundo vivido.

A descrição mais rica (embora nunca totalizada) desse olhar seria a que conjugasse o tempo todo, sinóptica e sinfonicamente, a visão e o corpo visto. O pintor realiza, no traçado de uma linha ou no matiz de uma cor, um enlace de olhar e mundo olhado, amar e mundo amado. Daí o seu papel exemplar no interior do discurso fenomenológico.²⁶⁶

Dessa maneira, o que o crítico nomeia aqui e em “Céu, inferno” como “olhar fenomenológico” é, na verdade, algo que poderia ser chamado de “olhar imaginativo”, uma vez que a prosa de ficção não é arte perceptível tal como um quadro nem o próprio mundo. Embora tangenciasse o problema do processo de imaginar na parte inicial do denso ensaio “Imagem, Discurso”, Bosi continuou dando primazia ao olhar (“o olho é o mais espiritual dos sentidos”) e acabou priorizando tratar a confusão da “natureza linguística das figuras com a matéria mesma, visual ou onírica, da imagem”.²⁶⁷ Por outro lado, é importante também observar que no texto sobre Croce, originalmente de 1997, que passou a integrar a nova edição de *Céu, inferno*, Bosi estabelece de modo mais claro as distinções e a interação entre *percepção*, *intuição* e *reflexão* — e aqui os ecos na crítica de Bosi, para adaptar a afirmação do crítico sobre a quadrinha de *Tutaméia*, colocariam-se em termos de “triunfo da intuição

²⁶⁴ BOSI, A. “Céu, inferno”, *Céu, inferno*, 1988, pp. 11-22

²⁶⁵ Idem, *Reflexões sobre a arte*, 2002, p. 43. Cf. também: PANOFSKY, E. *A perspectiva como forma simbólica*, 1993

²⁶⁶ BOSI, A. “Fenomenologia do olhar”, *O olhar*, 1988, p. 81. Cf. também: MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*, 1999

²⁶⁷ BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*, 1977, p. 17, 29

sobre a realidade”,²⁶⁸ entretanto, sob a designação de *imaginação* ou *intuição* esse ponto escapou mesmo a maiores desenvolvimentos por parte do autor de *Céu, inferno*.

Além disso, é bem provável que as formulações em termos de “olhar fenomenológico” e em termos crocianos se liguem a outro ponto a problematizar: a interpretação literária como *tentativa de reconstituição*. Se em *Reflexões sobre a arte*, Bosi dizia que a arte é *construção, conhecimento e expressão*, compreendendo a arte prioritariamente a partir da produção, em “A interpretação da obra literária” especificava o lugar que cabia ao crítico literário:

O intérprete é, por excelência, um mediador. Ele trabalha rente ao texto, mas com os olhos postos em um processo formativo relativamente distante da letra. [...]

Apoiada no exame de algumas estruturas textuais e contextuais, a interpretação tenta **recompor** aquele movimento para um sentido que atravessou o discurso a ser lido. É o *telos* que imanta e dá coerência aos dados colhidos a respeito da gênese psíquica e social do texto. [...]

Se a obra apresenta, na riqueza concreta das suas figuras, cruzada por um sistema ideológico ou mítico (ou por ambos), o intérprete cuidará de não apertá-la com as tenazes de um modelo monocausal, cujo uso prático fará regredir as relações móveis entre forma e evento a uma só e hipotética “origem”. Ao contrário, o mediador se esforça para **reconstituir** e, se possível, **reviver** em si aquele movimento plural de sentido que faz jus não só às regularidades do poema como às suas fraturas e contradições.

*A forma reflete o evento, mas, como sugere Mallarmé, prismatizando-o.*²⁶⁹

As considerações, como se vê, eram bastante ponderadas, mesmo nos trechos que foram cortados para encurtar a citação, mas os termos sugeriam, por um lado, abertura e, por outro, fechamento: “recompor”, “reconstituir”, “reviver”. O ponto aqui é: a leitura literária não era entendida como *interação* e, sim, *reconstituição*, ou seja, para jogar com a designação *estética da recepção*, tratava-se de uma *estética da reconstituição*. Assim sendo, Bosi procurava *reconstituir* e *reviver* o “olhar fenomenológico” (percepção direta de coisas e seres) que teria, na articulação de *construir-conhecer-exprimir*, resultado na escrita de Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e de muitos outros.

Voltaremos às três discussões no capítulo final (ideologia e contraideologia; imaginação; interação) – para as duas últimas há muitos subsídios nas obras de Luiz Costa Lima, que passamos a tratar.

*

²⁶⁸ Bosi afirma a certa altura: “O seu [de Croce] *a priori* era este: a intuição, enquanto produz imagens, não é um momento do espírito (não é nem técnica, nem economia, nem política, nem moral); logo, não se devem confundir as fantasias do artista com os projetos, as ações e os objetos efetuados pelos agentes sociais.” BOSI, A. “A Estética de Benedetto Croce: um pensamento de distinções e mediações”, *Céu, inferno*, 2003, pp. 401-402

²⁶⁹ Idem, “A interpretação da obra literária”, *Céu, inferno*, 1988, pp. 277-278 (grifos nossos em negrito)

Diferentemente de Bosi, como mencionamos anteriormente, Costa Lima é predominantemente um crítico-teórico – foi necessário até compreender a inserção dos escritos sobre Graciliano Ramos e Guimarães Rosa na arquitetura de seus livros. Essa característica dificulta a seleção de textos a tratar aqui. Nós nos limitaremos àqueles que elucidem os escritos sobre os dois escritores que nos interessam e, nisso, a compreensão minimamente satisfatória quanto àquelas que se constituíram as duas principais obsessões do crítico-teórico, a mimesis e o controle do imaginário – a essas duas obsessões, Costa Lima liga, ainda, o interesse pelo estatuto da ficção. Para tanto, os livros e textos a considerar são: capítulo introdutório de *Por que literatura, Estruturalismo e teoria da literatura*, “Retrospecto de uma fresta. O que devo ao estruturalismo”, “O questionamento das sombras: mimesis na modernidade”, *Vida e mimesis*, *Trilogia do controle*, “Ambiência teórico-contextual do controle”, *Mimesis: desafio ao pensamento*, “A 'beleza livre' e a arte não-figurativa”, *História. Ficção. Literatura.*, entrevistas-discussões de *Luiz Costa Lima: uma obra em questão*, “Retomada do caminho”, “Roteiro de um trajeto”.²⁷⁰

Como dissemos ao tratar de “Mito e provérbio em Guimarães Rosa”, o crítico fugia ao que ele mesmo veio a definir como “orgia demonstrativa” – que praticou no ensaio sobre “Buriti” – e produziu um escrito sem muito excesso analítico e com questões similares àquelas que viriam a ser desenvolvidas por Bosi em “Céu, inferno”. Sendo assim, cabe dizer que uma retomada minuciosa de *Estruturalismo e teoria da literatura*, assim como dos escritos em que Costa Lima fala da sua segunda fase, seria infrutífera para a compreensão do que ocorreu no ensaio sobre *Tutaméia*. Por um lado, o crítico trata recorrentemente a segunda fase e o livro-tese de maneira muito retrospectiva, procurando discernir o que teria sido relevante para o que veio a fazer depois de *Mimesis e modernidade*; por outro lado, justifica-se com menção ao fantasma da inclinação juvenil por matemática e com o fato de Lévi-Strauss não ser “pouco pensador”.²⁷¹ De toda maneira, sobressai a caracterização da segunda fase como “etapa preparatória”²⁷² – e isso também abarca a primeira fase. E, de fato, o que havia no capítulo “Tecelão de mitos”, por exemplo, era uma longa teia de resumos das obras de Lévi-Strauss, enquanto o capítulo final, “O discursos de re-presentação”, não dava um fechamento para as questões que a ele foram direcionadas ao longo do livro-tese. Afirma Costa Lima, em mais uma justificativa: “Detetive principiante, todo fiapo de tecido dava lugar

²⁷⁰ As referências são fornecidas ao longo desse tópico.

²⁷¹ COSTA LIMA, L. *Luiz Costa Lima: uma obra em questão*, 2010, p. 84

²⁷² *Ibid.*, p. 91

a uma longa investigação, que era mantida no texto editado mesmo se já reconhecesse ser parco o seu resultado.”²⁷³

Mas o que aconteceu para que os excessos não prejudicassem “Mito e provérbio em Guimarães Rosa”? O primeiro ponto, que já assinalamos, deve-se ao objetivo despretensioso, não-exaustivo e circunscrito, o que era repetido várias vezes no ensaio (chegava-se mesmo a ressaltar: “na esperança de que alguém, posteriormente, possa retificar e/ou mesmo desenvolver a pesquisa”²⁷⁴ – teria Bosi lido essas palavras?). Assim, Costa Lima conseguiu não se ater “a todo fiapo de tecido” e é oportuno acompanhar como foi o andamento do ensaio na prática, quais foram os procedimentos de leitura.

Verificamos inicialmente que, sem o explicitar no ensaio, o crítico partia de uma crítica de Lévi-Strauss a Propp: “Como ele não é etnólogo, pode-se supor que não dispunha de um material mitológico por ele mesmo recolhido ou coligido junto a povos seus conhecidos, e do qual possuísse um manejo perfeito”.²⁷⁵ O texto de tal crítica, intitulado “A estrutura e a forma”, foi mal recebido por Propp, e era justamente o ensaio que levava Haroldo de Campos a escrever o tópico “Questão de método” em *Morfologia do Macunaíma* para defender o teórico russo.²⁷⁶

Costa Lima, entretanto, apesar de tomar a crítica de Lévi-Strauss como diretriz, acabava por fugir à órbita do antropólogo francês através de uma mescla que o levava a fazer três coisas. Primeira: o uso de frases que foram “coletadas entre os candangos de Brasília, em 1963” e “em Angicos, no Rio Grande do Norte”.²⁷⁷ Segunda: recurso a outros autores para tratar de provérbio (Benjamin, Köngäs Maranda, Jolles)²⁷⁸ – as referências citadas de Lévi-Strauss serviam, segundo Costa Lima, apenas para as formas longas (mito e conto popular).²⁷⁹ Terceira: o cruzamento de tudo isso com o que o crítico chamou de “máquina transformante” de Guimarães Rosa, sobretudo em *Tutaméia*, mas com algumas considerações mais gerais sobre o conjunto da obra. E é possível ainda localizar, num reforço dessas três coisas e em mais um ponto de contato com o que Bosi viria a escrever em “Céu, inferno”, a argumentação

²⁷³ COSTA LIMA, L. *Vida e mimesis*, 1995, p. 38

²⁷⁴ Idem, *A metamorfose do silêncio*, 1974, p. 57

²⁷⁵ LÉVI-STRAUSS, C. “A estrutura e a forma”, *Antropologia estrutural II*, 1993, p. 135

²⁷⁶ cf. CAMPOS, H. *Morfologia do Macunaíma*, 1973

²⁷⁷ COSTA LIMA, L. *A metamorfose do silêncio*, 1974, p. 61

²⁷⁸ As referências remetiam, respectivamente, a: “Le narrateur”, “Structure des énigmes” — Jolles (*Einfache Formen*) surgia através desse texto de Maranda. Cf. MARANDA, E. K. “Structure des énigmes”, *L’Homme*, 1969, pp. 5-48

²⁷⁹ Costa Lima não se limitava a “La geste d’Asdiwal”, mas, muito provavelmente pela importância, esse era o outro único texto que constava nas referências bibliográficas. Cf. LÉVI-STRAUSS, C. “A gesta de Asdiwal”, *Antropologia estrutural II*, 1993, pp. 152-205

seguinte em texto de Ricoeur que integrou *O estruturalismo de Lévi-Strauss*, obra com organização e introdução de Costa Lima:

Uma coisa me surpreendeu com os grandes símbolos do pensamento hebraico que pude estudar na *Symbolique du mal* e com os mitos – os, por exemplo, da criação e da queda – edificados sobre a primeira camada simbólica: estes símbolos e estes mitos não esgotam seus sentidos em arranjos homólogos de arranjos sociais; não digo que eles não se prestem ao método estrutural; estou mesmo convencido do contrário; digo que o método estrutural não esgota seu sentido, porque seu sentido é uma reserva de sentido pronta para o reemprego em outras estruturas. Dir-me-ão: é precisamente este reemprego que constitui a bricolagem. Absolutamente: a bricolagem opera com restos; na bricolagem é a estrutura que salva o acontecimento; os restos desempenham o papel de predeterminação, de mensagem pré-transmitida; eles têm a inércia de um pré-significado: o reemprego dos símbolos bíblicos em nossa área cultural repousa ao contrário sobre uma riqueza semântica, sobre um excesso de significado, que se abre a novas reinterpretações. Se se considera deste ponto de vista a sequência constituída pelos relatos babilônicos do dilúvio, pelo dilúvio bíblico e pela cadeia de reinterpretações rabínicas e cristológicas, constata-se logo que estas retomadas representam o inverso da bricolagem; não se pode mais falar da utilização de restos em estruturas cuja sintaxe importava mais que a semântica, mas da utilização de um excesso, o qual ordena, ele mesmo, como uma doação primeira de sentido, as intenções retificadoras de caráter propriamente teológico e filosófico que se aplicam sobre este fundo simbólico. Nestas sequências ordenadas a partir de uma rede de acontecimentos significantes, é o *excesso* inicial de sentido que *motiva* tradição e interpretação. Eis por que é preciso falar, neste caso, de regulação semântica pelo conteúdo e não somente de regulação estrutural como no caso do totemismo. A explicação estruturalista triunfa na sincronia (“o sistema é dado na sincronia...”, *La pensée sauvage*, 89). Eis por que ela está à vontade com sociedades onde a sincronia é forte e a diacronia perturbante, como em linguística.²⁸⁰

Como vimos, Bosi se referia a *Symbolique du mal* como apoio teórico – eis a síntese da obra e o contraste com o método estruturalista de Lévi-Strauss realizada pelo próprio Ricoeur. Mas, se quanto ao autor de “Céu, inferno” a síntese da citação importa como discussão de método e como valorização de símbolos cristãos, no que se refere ao ensaio de Costa Lima, o ponto relevante é a problematização quanto à força da sincronia. A mistura das três coisas que indicamos colocava-a em xeque porque não se tratava de sociedade na qual a “explicação estruturalista” estava “à vontade”. Dessa forma, num ensaio que tinha declaradamente o caráter de inacabado, Costa Lima, muito provavelmente por acaso, desestabilizava o seu próprio arsenal estruturalista. Naquele agosto de 1972, antes de concluir o ensaio sobre “Buriti” (novembro-dezembro de 1972), momentaneamente o crítico conseguia uma

²⁸⁰ RICOEUR, P. “Estrutura e hermenêutica”, *O estruturalismo de Lévi-Strauss*, 1970, p. 176-177

“desestruturalização”, uma “desmatematização”, um tapa no teorema, uma dissipação temporária dos velhos fantasmas.

Lévi-Strauss e estruturalismo, como dissemos mais de uma vez, diziam respeito ao que o próprio Costa Lima considerou ser sua segunda fase. A terceira fase, marcada pela aproximação com as teorias da recepção – sobretudo com Wolfgang Iser –, por contraditório que possa parecer, tinha mais relações com a primeira fase, na qual o crítico-teórico tateava uma junção de marxismo com fenomenologia. Iser e Kant são os dois nomes lembrados para indicar as referências principais de toda a trajetória intelectual: “a combinação entre a Terceira Crítica e a teoria do efeito de meu não menos saudoso Wolfgang Iser é o fundamento do que vim a fazer a partir de *Mímesis e modernidade*”.²⁸¹ E ao verificarmos os desenvolvimentos quanto aos três temas mais caros a Costa Lima (a questão da mimesis, o controle do imaginário, o estatuto da ficção), constatamos que, de fato, dois deles devem muito a Iser (imaginário e ficção). Constatamos também que houve mesmo, mais claramente em *Mimesis: desafio ao pensamento*, uma inequívoca guinada kantiana na produção intelectual de Costa Lima – como entenderemos melhor adiante.

Sobre o lastro nas obras de Iser, é fácil verificar que o autor alemão surge em várias passagens das obras e das entrevistas-discussões de Costa Lima não apenas como interlocutor para o desenvolvimento das teses-obsessão, mas, também, como o parâmetro de consistência teórica almejada pelo crítico brasileiro. Em *O controle do imaginário*, por exemplo, eram referências primordiais para o que ali se lia um livro e um texto de Iser. O livro era *O ato da leitura*, o qual possui um capítulo “Fenomenologia da leitura”,²⁸² que justifica bem o que dissemos sobre a aproximação entre a terceira e a primeira fase. E havia também o diálogo decisivo com a publicação à parte do que viria a ser o primeiro capítulo de *O fictício e o imaginário*, “o inestimável ‘Akte des Fingierens’”.²⁸³

Para compreender melhor o elo entre as obras de Iser e as de Costa Lima, é possível afirmar que, embora o crítico brasileiro tenha reformulado a *Trilogia do controle* e tenha, ainda, escrito *O controle do imaginário & a ascensão do romance* para fundamentar teoricamente a questão do controle, é num capítulo de *História. Ficção. Literatura*, que ele tece considerações mais esclarecedoras sobre o vínculo com as obras do teórico alemão. A

²⁸¹ COSTA LIMA, L. *Luiz Costa Lima: uma obra em questão*, 2010, p. 96

²⁸² Para o caso de Iser, convém indicar que o declaradamente husserliano Roman Ingarden ainda era uma referência importante. Cf. INGARDEN, R. *A obra de arte literária*, 1979

²⁸³ A tradução desse texto foi incluída em: COSTA LIMA, L. *Teoria da literatura em suas fontes*, 1983

importância que elas tinham para o crítico brasileiro é assim sintetizada através de suas próprias palavras:

Não há novidade em assinalá-la [a singularidade da obra de Wolfgang Iser]. Em adendo à tradução brasileira da resenha que dedicara a *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Hans Ulrich Gumbrecht acentuava a “complexidade e precisão do pensamento do autor, *incomuns para os teóricos da literatura*” (Gumbrecht, H. U.: 2002, 2, 1007, grifo meu). [...]

O cunho singularmente reflexivo de toda a obra de Wolfgang Iser se manifesta desde o primeiro texto seu que se tornou conhecido, “Die Appellstruktur der Texte” [“A estrutura apelativa do texto” (1970)]. Se o livro de 1991 [*O fictício e o imaginário*] introduz uma perspectiva antropológico-filosófica é por expandir a preocupação com o fictício além do quadro das obras literárias.²⁸⁴

Tendo em vista esses termos gerais da singularidade atribuída ao autor de *O fictício e o imaginário*, precisamos, agora, retroceder ao ano de 1983 e recorrer pontualmente a “Os atos de fingir”, que subsidiou as investigações de Costa Lima nos volumes da *Trilogia*. Em tal texto, a abordagem introdutória da “relação triádica do real com o fictício e o imaginário”,²⁸⁵ Iser esclarecia em nota cada um dos termos da tríade. Sobre imaginário, dizia:

O termo 'imaginário' é aqui introduzido como uma designação comparativamente neutra e, daí, distinta das ideias tradicionais sobre ele. Renunciou-se por isso a conceitos como faculdade imaginativa, imaginação, fantasia, que trazem consigo uma ampla carga de tradição, sendo com frequência justificados como faculdades humanas bem determinadas e claramente distintas das outras. Pense-se por exemplo na história do conceito de fantasia e ver-se-á que para o idealismo alemão ela significava algo bem diverso do que representa para a psicanálise e que, dentro desta, não é para Freud o que é para Lacan. Como não se trata de, face ao texto literário, determinar o imaginário como uma faculdade humana, mas de circunscrever as maneiras como ele se manifesta e opera, com a escolha desta designação aponta-se antes para um programa do que para uma determinação. Trata-se de descobrir como o imaginário funciona, para que, a partir dos efeitos descritíveis, abram-se vias para o imaginário – proposta que, no presente ensaio, é trabalhada pela conexão entre o fictício e o imaginário.²⁸⁶

Portanto, “descobrir como o imaginário funciona” – de modo genérico – certamente remete diretamente a uma questão específica, que é a do seu controle. Embora a teorização sobre o controle em *O controle do imaginário* fosse mesmo insuficiente, como Costa Lima o admite, o crítico brasileiro já possuía muitos elementos para empreendê-la e tais elementos sem dúvida tinham um efeito tácito. E nessa altura, em mais um reforço da hipótese de que há muitas relações entre a primeira e a terceira fase de Costa Lima, verificamos que é possível sustentar a existência de uma dívida não suficientemente reconhecida para com Sartre – que

²⁸⁴ COSTA LIMA, L. *História. Ficção. Literatura.*, 2006, p. 279

²⁸⁵ ISER, W. “Os atos de fingir”, *Teoria da literatura em suas fontes*, 1983, p. 386

²⁸⁶ *Ibid.*, nota 4, p. 413

era referência importante também para Iser, no ensaio acima citado e em “Fenomenologia da leitura”. E a dívida não reconhecida do crítico brasileiro, para torná-la ainda mais relevante, está intimamente vinculada à leitura que se registrava em “Graciliano Ramos e a recusa do caeté”.

Desde *Por que literatura*, Costa Lima retomava pontos centrais de *O imaginário* e ensaiava discordâncias com a obra do jovem Sartre. Justamente no tópico da *Trilogia* dedicado a Graciliano Ramos, o crítico-teórico voltava à questão imaginação-imaginário a partir de Sartre, tendo destinado três das nove páginas a uma discussão que girava em torno da obra do filósofo francês. Tratava-se, inicialmente, de opor a fantasia ao imaginário, nos seguintes termos:

ao passo que a fantasia opera uma mudança de cenas – o presente desagradável é substituído por um aprazível –, as quais entretanto, se situam *dentro da mesma ordem da realidade*, i. e., possibilitadas pelas expectativas habituais, o imaginário, de seu lado, supõe a *irrealização* do que toca; a aniquilação das expectativas habituais. [...] Como se sabe com *L'imagination* de Sartre, o que se toma por 'realidade' não se confunde com a constatação do que está aí, à nossa frente e à nossa volta. Este existente é acolhido diferentemente conforme o tematizemos de forma perceptual ou de forma imaginária. Tematizar perceptualmente o mundo significa situar seus objetos dentro dos parâmetros do espaço e do tempo. Ao fazê-lo, os objetos do mundo sempre se mostrarão com outras dimensões do que nos mostra a sua percepção. (A mesa em que escrevo tem outra superfície além da que vejo e utilizo, outras pernas além das que observo, etc.). Ao contrário, ao tematizar imaginariamente o mundo o objeto aparece em um só relance, ao mesmo tempo que perde a nitidez e a localização precisas que possuía quando percebido. [...] É aqui que a fantasia cria um pequeno problema. Nos termos sartreanos, ela seria uma modalidade da tematização imaginante. Não o negamos; apenas do ponto de vista da produção do discurso literário é necessário diferenciá-la mais agudamente da versão forte do imaginário. E aqui Sartre já não nos socorre. Devemos pois acrescentar: a fantasia tem a propriedade de tomar a cena que constitui *como se* fosse perceptualmente tematizada.²⁸⁷

E Costa Lima prosseguia, no sentido de fundamentar sua discordância que, embora o crítico-teórico não tenha explicitado, ia muito além desse ponto. Isso porque a concepção sartriana de imaginário era radical a ponto de considerar irreal a arte em geral e, assim, por exemplo, até mesmo um quadro – nessa direção, um romance, por mais que fosse documental, também era irreal. Uma passagem de Sartre, sem que possamos aqui entrar nas complicações e sutilezas de *O imaginário*, esclarecia esse ponto:

Desde o cubismo, temos o hábito de declarar que o quadro não deve *representar* ou *imitar* o real, mas que deve constituir por si mesmo um objeto. Essa doutrina, enquanto programa estético, é

²⁸⁷ COSTA LIMA, L. *Trilogia do controle*, 2007, p. 440

perfeitamente defensável, e nós lhe devemos numerosas obras-primas. Ainda assim, convém distinguir. Se queremos dizer que o quadro, por mais desprovido de significação que seja, apresenta-se em si mesmo como um *objeto real*, cometemos um grave erro. Claro, ele não mais se remete à Natureza. O objeto real não funciona mais como *analogon*. O que se manifesta simplesmente através dele é um conjunto irreal de *coisas novas*, de objetos que nunca vi nem verei jamais, mas que não deixam de ser objetos irreais, objetos que não existem *no quadro*, nem em parte alguma no mundo, mas que se manifestam através da tela e que se apoderaram dela como uma espécie de possessão. E é esse conjunto de objetos o que irei qualificar de *belo*. Quanto à fruição estética, ela é real, mas não é apreendida por si mesma, na medida em que produzida por uma cor real; é apenas uma maneira de apreender o objeto irreal e, longe de dirigir-se ao quadro real, serve para constituir através da tela real o objeto imaginário. Eis de onde vem esse famoso desinteresse da visão estética. Eis aí por que Kant pôde dizer que era indiferente que o objeto belo, apreendido na medida em que é belo, fosse dotado ou não de existência; eis por que Schopenhauer pôde falar de uma espécie de suspensão da Vontade de Potência. Isso não se origina de nenhuma maneira misteriosa de apreender o real, que às vezes temos a permissão de utilizar. Trata-se simplesmente de que o objeto estético é constituído e apreendido por uma consciência imaginante que o coloca como irreal.

O que acabamos de mostrar a propósito da pintura seria ainda mais fácil de mostrar em relação à arte do romance, da poesia e da arte dramática. Evidentemente, o romancista, o poeta, o dramaturgo constituem através dos *analogia* verbais um objeto irreal...²⁸⁸

Mais do que levar adiante a indicação e a discussão de discordâncias implícitas ou explícitas, interessa aqui assinalar que o mesmo Sartre ressurgia em uma passagem capital de *O controle do imaginário & a afirmação do romance*. Depois de dizer que seria necessário tratar da Terceira Crítica de Kant – o que não fez –, o crítico-teórico afirma: “Prefiro tratar de *L'imaginaire* de Sartre, que tem a vantagem de provocar uma melhor compreensão teórica do que motiva o controle do imaginário.”²⁸⁹ Isso quer dizer:

A fenomenologia que o ainda jovem Sartre desenvolvia cortava a dupla injunção: tanto a percepção quanto a imaginação são postas pela consciência: “Toda consciência põe seu objeto, mas cada um à sua maneira” (Sartre, 1940, 24). Daí provinha uma propriedade que tornava a imagem suspeita de imediato para a mentalidade ético-religiosa referida: o ato posicional constitutivo da imagem “envolve um certo nada” (ib., 25); e, a seguir, com não menos força para a episteme científica: sua incompatibilidade com o conceito: “É tão absurdo dizer que um objeto é dado, ao mesmo tempo, como imagem e como conceito como falar de um corpo que seria ao mesmo tempo sólido e gasoso” (ib., 27).

²⁸⁸ SARTRE, J.-P. *O imaginário*, 1996, p. 248. Depois dessa obra de juventude, a literatura e as outras artes ainda mereceriam inúmeros escritos, estando *Que é a literatura?* certamente entre os principais. Mas é oportuno aproveitar a menção a “*analogia* verbais” para assinalar que, um tanto na contramão do “irreal”, há em Sartre uma concepção instrumental da linguagem. Cf. BORNHEIM, G. *Sartre: metafísica e existencialismo*, 2003

²⁸⁹ COSTA LIMA, L. “Ambiência teórico-contextual do controle”, *O controle do imaginário &...*, 2009, p. 152

A exposição acima teve a preocupação de enlaçar a aversão que tanto a disposição ético-religiosa como a científica manifestaram quanto à imaginação e seu produto.²⁹⁰

Também na sequência desse trecho citado, Costa Lima prosseguia com discordâncias. Novamente, mais do que acompanhá-las, importa reforçar a hipótese de que o Sartre de *A imaginação* e *O imaginário* muito provavelmente foi a principal referência — insuficientemente reconhecida pelo crítico-teórico — para o controle difuso que se investigava nos muitos capítulos da *Trilogia*.

Toda essa argumentação, com recurso a passagens de Costa Lima e do próprio Sartre, tem como finalidade questionar certas afirmações retrospectivas de *Frestas*, a última obra. Ao recapitular sobre a questão do controle, o crítico-teórico é bastante claro e sucinto na definição do problema ao qual se dedicou desde a *Trilogia*:

o controle opera não só às claras – por exemplo, pelo que destacam ou calam as resenhas – como nas diversas formas de sombras, que têm em comum calar o que não se deve ouvir; o controle supõe uma restrição potencial; é uma espécie de espada de Dâmocles que, suspensa sobre a cabeça dos vassalos ou cidadãos, lhes adverte que uma certa prática – por exemplo, escrever um romance durante o Renascimento – é passível de acarretar consequências imprevisíveis.

[...]

Torna-se então mais evidente que a ideologia tem um caráter político manifesto, ao passo que o controle designa um desacordo de tipo mais amplo. Ideologia e controle estão, por certo, próximos entre si. (Próximos inclusive enquanto forçam o artista a explorar desvios que, se forem eficazes, poderão não só evitar consequências desagradáveis, como abrir novos meios de expressão.) Nem por isso se confundem entre si.²⁹¹

Juntamente com essa formulação sem rodeios, Costa Lima procura novamente fundamentar a questão do controle em autor que só veio a se referir após a elaboração dos volumes da *Trilogia do controle*. Tal autor é Arnold Gehlen, que possui uma obra intitulada *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt* (O Homem. Sua natureza e lugar no mundo). Embora retome sobre essa obra em *Frestas* e, também, embora Costa Lima tenha escrito *O controle do imaginário & a afirmação do romance* para teorizar sobre o controle, a melhor abordagem sobre o livro de Gehlen continuou sendo aquela que já se encontrava num tópico de *Vida e mimesis*.²⁹² O ponto principal aí era:

Em poucas palavras: não tendo o homem um território biologicamente demarcado, por não ser um animal que sobrevive dentro do esquema formado por estímulos e respostas, etc, é ele forçado a contar com a própria modelagem de seus impulsos (*Antriebe*), a aprender a inibi-los e adiar o

²⁹⁰ COSTA LIMA, L. “Ambiência teórico-contextual do controle”, *O controle do imaginário &...*, 2009, p. 154

²⁹¹ Idem, “Roteiro de um trajeto”, *Frestas*, 2013, pp. 149-150

²⁹² Idem, “Consequência da reelaboração da *mimesis*: a questão do controle”, *Vida e mimesis*, 1995, pp. 290-299

momento de sua satisfação. *Este é, diríamos, o aspecto constitucionalmente positivo do controle.* Contudo a solução de inibição e diferimento dos impulsos cria outro problema. Como por ela o homem planeja seu contato com o mundo, o impulso em pauta já não é mero trampolim para que seu agente se reencontre com o mundo mas sim possibilita que ele aprenda a se comprazer consigo próprio. Nos termos que Niklas Luhmann mais recentemente introduziria, tomando-se o sistema social como autopoietico, cada área sua, i. e., cada área diferencial da sociedade, tende a reproduzir sua autonomização, conforme Gehlen, se daria, pois, em prejuízo da sociedade. *É precisamente aqui que localizaria a passagem para o que chamaria controle negativo.* Enfatize-se porém: dentro do pensamento de Gehlen, não há essa diferença. *Para Gehlen, ao invés, as duas modalidades de controle – a automodelagem dos impulsos e a vigilância contra a modelização autonomizada – seriam igualmente necessárias e positivas.*

Por que então tomo a segunda modalidade do controle como negativa? Porque, sob a justificação de que por ela o “sistema social” se defende a si mesmo, a oposição à autonomização de um subsistema é feita em função dos interesses doutro subsistema; melhor dito, dos interesses de permanência do domínio exercido sobre a sociedade por certa parcela sua. Aceitamos que jamais se conheceu uma sociedade humana que não praticasse a assimetria social. Daí entretanto inferir que a desigualdade é um fato natural vai uma longa distância. Por isso não enfatizar a diferença entre as modalidades positiva e negativa do controle, pelo menos desde que tomamos consciência dela, equivaleria a postular a naturalidade das formas de controle.²⁹³

Como veio a arrematar Costa Lima, eis que ele se aproximava triunfalmente, tal como Iser, de uma antropologia literária como aquela de *O fictício e o imaginário*, ou seja, assim como o fingir, o controle, que atinge o imaginário entre outras coisas, é inerente ao humano — mas é preciso fazer distinções entre o positivo e o negativo.

Considerando, portanto, o conjunto dos escritos analisados sobre o controle do imaginário, havia mesmo a referência fundamental não suficientemente reconhecida de Sartre da maneira que procuramos demonstrar. Depois, em relação à primeira edição dos volumes da *Trilogia*, encontramos a partir de *Vida e mimesis* um percurso de fundamentação *a posteriori* do controle através de diálogo com Gehlen. Dessa forma, uma comparação permite afirmar que houve um tratamento teórico mais satisfatório por parte de Costa Lima de outra obsessão, a da mimesis, que ainda abordaremos. De qualquer maneira, tendo-se apoiado na leitura de Candido (a que constava em referência e, possivelmente, a que não constava, como argumentamos no outro tópico), Costa Lima conseguiu discernir a maneira como o tema da sua investigação sobre o controle (geral, abrangente) se configurava no conjunto das obras do escritor alagoano e concluía por constatar a quebra do “bloqueio documentalista”.

²⁹³ COSTA LIMA, L. “Consequência da reelaboração da *mimesis*: a questão do controle”, *Vida e mimesis*, 1995 p. 295

Sobre a última abordagem de Graciliano Ramos em *História. Ficção. Literatura.*, como dissemos anteriormente, insere-se em obra na qual o crítico-teórico visa delimitar os três tipos de escrita. Nesse sentido, o caso de *Memórias do cárcere* era um caso de “formas híbridas” a ser considerado como *literatura*. A explicação sobre tais “formas” dizia: “Por formas híbridas entendemos aquelas que, tendo uma primeira inscrição reconhecida, admitem, por seu tratamento específico da linguagem, uma inscrição literária.” E com a ressalva: “Para tanto, será preciso que se reconheça a permanência da eficácia das marcas da primeira, ao lado da presença suplementar da segunda.” E ainda: “parecem-me constituir o território mais extenso da literatura”.²⁹⁴ A passagem disso a considerações sobre outras obras de Graciliano Ramos, como também vimos, levaria a juízos que viriam a ser desfeitos com as reformulações identificadas no tópico dedicado ao escritor na *Trilogia* – “Graciliano compreende a estreiteza da concepção documentalista do romance que praticara e a qual seu nome permanecerá ligado”.²⁹⁵ Tendo o próprio crítico já corrigido o equívoco de seu ponto de chegada no que toca ao contraponto entre *Memórias do cárcere* e as outras obras, convém aqui compreender mais detidamente as delimitações quanto aos três tipos de escrita e a relação com mais um caso, o de *Os sertões*.

Costa Lima atribui hibridismo a *Memórias do cárcere* pela seguinte razão: “A memória é, de imediato, um documento histórico, uma fonte historiográfica que, configurando-se por um correlato sensível do que foi vivido, alcança uma inscrição literária suplementar.”²⁹⁶ O hibridismo, além de ser negado a *Os sertões*, coloca tal livro como resquício de concepções como a concepção retórica que, como vimos no primeiro capítulo dessa tese, era ainda realmente marcante na maneira de ler dos críticos brasileiros. Costa Lima também constata isso em seus exemplos, com Veríssimo entre eles, e conclui:

Pelo visto, entre nós, ainda no final do século XIX e durante grande parte do XX, não se havia assimilado muito bem por que história e ficção pertenceriam a campos diversos. Ao contrário, tornando literatura e ficção equivalentes, era mais fácil manter a convergência entre história e literatura. Para tanto, era suficiente que o historiador fosse capaz de atualizar o potencial da língua em construções incomuns da linguagem. Esse potencial, na verdade, já não era definido puramente por um critério retórico – o uso rico da língua –, mas por sua combinação com a força emotiva.²⁹⁷

Quanto ao domínio ao qual pertence o livro de Euclides da Cunha, o crítico-teórico sustenta que “se torna simplesmente inaceitável admitir-se ver em *Os sertões* uma obra

²⁹⁴ COSTA LIMA, L. *História. Ficção. Literatura*, 2006, p. 352

²⁹⁵ Ibid., p. 364

²⁹⁶ Ibid., p. 353

²⁹⁷ Ibid., p. 381

simultaneamente de história e literária (para não dizer, ficcional!).” E arremata: “A essa conclusão chegamos com base na reflexão teórica sobre as escritas literária (usando o termo em sua acepção usual) e da história.”²⁹⁸

Novamente, Costa Lima revela-se mais atento ao percurso teórico e descuida das conclusões, como acontecia nas reflexões sobre os romances de Graciliano Ramos especificamente em *História. Ficção. Literatura*. O percurso teórico merece atenção pela retomada que faz de Ricoeur e pelo cuidado de não cair num nominalismo – como o crítico brasileiro já dizia desde *Vida e mimesis*, entre Hayden White e Carlo Ginzburg, aproxima-se do segundo.²⁹⁹ Assim, depois de descartar posições de Barthes e Paul de Man sobre a história, Costa Lima sintetiza:

A segunda posição, que preferimos, é representada por Paul Ricoeur. Nela se reconhece que “a relação entre realidade e ficção não deixará de nos atormentar, até ao estágio de representação histórica do passado” (Ricoeur, 2000, 204). Isto é, por mais forte que seja a determinação do ficcional, por mais que saibamos que *não é o uso de recursos literários que favorece ou prejudica uma obra como historiográfica*, ainda assim não conseguiremos separar totalmente as escritas da história e da ficção. E isso porque, optando por dizer a verdade do que foi, a história não se desvencilha, radicalmente, do que poderia ter sido. A permanência da dúvida, contudo, não impede Ricoeur de reconhecer, na operação histórica, três fases bem definidas: a “fase documental”, que conduz ao “estabelecimento da prova documental”; a “fase explicativa/compreensiva”, que concerne aos usos múltiplos do conector “porque”, respondendo à questão “por quê?”; a “fase representativa”, isto é, a formalização literária ou escritural do discurso, levada ao conhecimento dos leitores de história (ib., 169). Essas fases não têm correspondência na ficção. E, ainda que a “fase representativa” contenha uma “formalização literária”, as anteriores são suficientes para distingui-la de uma obra propriamente literária.³⁰⁰

Eis, portanto, a suma da diferenciação entre escrita ou narrativa literária e histórica: essa última, por mais problemático que isso possa ser, exige a prova documental e a análise dela (crítica das fontes etc.). A obra de Euclides da Cunha, certamente, seguia essa regra básica, mas, tendo o autor um acesso direto aos fatos, e não apenas através de documentos, cabe perguntar a Costa Lima: a *memória*, em alguma medida, não se infiltrou em *Os sertões*? A tentativa de resposta escapa aos propósitos dessa tese. Passemos à questão da *mimesis*.

Costa Lima entrelaça a questão da *mimesis* aos outros dois grandes temas aos quais se dedicou assim: “o controle é um corolário do questionamento da *mimesis* e a reflexão sobre

²⁹⁸ COSTA LIMA, L. *História. Ficção. Literatura*, 2006, p. 385

²⁹⁹ Idem, *Vida e mimesis*, 1995, p. 265

³⁰⁰ Idem, *História. Ficção. Literatura.*, 2006, p. 385

a ficção decorrente dos dois primeiros”.³⁰¹ Mas quais são exatamente os termos desse questionamento? A hipótese geral é enunciada de forma relativamente simples: a mimesis é “produto da tensão entre os vetores discordantes 'semelhança' e 'diferença'.”³⁰² Isso quer dizer que tanto as concepções de mimesis como a operação difusa do controle atuam de maneira a relegar o vetor “diferença”. Com isso em vista, o crítico-teórico empreendeu um trabalho duplo. Primeiro: problematizar a tradução de “mimesis” como “*imitatio*”, o que teria apagado o vetor “diferença” que havia no grego das teorizações aristotélicas. Segundo: já na modernidade, sustentar que há um crescimento do vetor “diferença” a partir de Baudelaire e Cézanne, mas que, para além desse período, vale a hipótese geral para todos os períodos.

Embora a hipótese geral já estivesse em *Mimesis e modernidade*, um livro de 1980, há mesmo uma forte guinada kantiana na maneira de Costa Lima fundamentar sua hipótese a partir de *Mimesis: desafio do pensamento*, um livro de 2000. A referência capital das obras de Iser, cuja relevância já verificamos ao tratar da *Trilogia*, alia-se ao aparato filosófico sobretudo da Terceira Crítica, a *Crítica da faculdade do juízo*. É possível dizer que o grande pensador que Costa Lima antes buscava em Lévi-Strauss agora passa a encontrar em Kant. A junção de Iser com Kant é explicitada de modo sucinto e direto num ensaio de 2004 no qual o crítico brasileiro retoma e desenvolve discussões do livro de 2000:

as duas espécies de experiência, a da beleza e a do sublime, **pertencem ao mesmo campo da experiência estética** porque em ambas o sujeito **retrabalha** – e não se descarta – o que lhe vem de fora. Ou seja, será preciso que entendamos a “*Vorstellung*” sempre como uma **experiência em que o externo será transformado pelo sujeito**. Isto é, a representação na Terceira Crítica será sempre uma representação-efeito. Tanto no sublime como na “beleza livre” a metamorfose do externo pelo sujeito atinge seu máximo grau, sem que isso signifique que o pólo externo – o que costumamos chamar de ‘mundo’ ou ‘realidade’ – desapareça.³⁰³

Um confronto dos escritos do crítico-teórico brasileiro com essa passagem vai evidenciar que ele procura estabelecer uma via que, além de aliar Kant a Iser, define-se ao mesmo tempo pela recusa à via hegeliano-marxista e à via chamada de pós-moderna. Recusa da via hegeliano-marxista: ao tratar de artigo em que Lukács e Auerbach são comparados através da leitura de Stendhal, Costa Lima conclui: “o antagonismo dos intérpretes no entanto se processa dentro da mesma concepção de *mimesis* como *imitatio*, porquanto a obra é vista como correspondência entre condições sócio-históricas e a configuração dos personagens”,³⁰⁴

³⁰¹ COSTA LIMA, L. “Roteiro de um trajeto”, *Frestas*, 2013, p. 102

³⁰² *Ibid.*, p. 111

³⁰³ Idem, “A 'beleza livre' e a arte não-figurativa”, *Pandemonium germanicum*, 8/2004, p. 77

³⁰⁴ Idem, “Roteiro de um trajeto”, *Frestas*, 2013, p. 120

ao tratar de Adorno, sustenta: “a *Ästhetische Theorie* sequer tenta conceituar a *mimesis*”.³⁰⁵ Recusa da via dita pós-moderna (Foucault, Deleuze, Derrida): Costa Lima discorda de “uma estética antirepresentacional”³⁰⁶ e refuta “a morte do autor e a perda da referencialidade”,³⁰⁷ portanto, não há o assujeitamento do sujeito nem desaparecimento do “polo externo – o que costumamos chamar de 'mundo' ou 'realidade’”.³⁰⁸

Assim sendo, Costa Lima interpreta o conjunto das críticas de Kant como concebendo um “sujeito fraturado” – que pode até ser compreendido como prenúncio de Freud – e explora a formulação kantiana sobre o juízo estético de maneira a vincular ambas as coisas à “representação-efeito” (tal qual teorizada por Iser) para a ultrapassagem dos “limites da *mimesis* antiga”.³⁰⁹ Nesse ponto, dois esclarecimentos são necessários. O primeiro deles é sobre o modo como o crítico brasileiro prepara a ligação entre a faculdade do juízo kantiana e a “representação-efeito”. Eis a preparação:

Já se torna quase ocioso sublinhar que a concorrência que a *Darstellung* estabelece, no âmbito da Terceira Crítica, com a *Vorstellung* significa que esta, no âmbito da experiência estética, se afastou de sua primeira acepção – representação como correspondência fiel a uma cena prévia – para se integrar em sua segunda acepção – a representação como efeito.³¹⁰

O segundo esclarecimento é já a própria ligação disso com a “representação-efeito”, e nesse sentido, o que se esclarece possibilita compreender a especificidade da posição de Costa Lima e, ao mesmo tempo, elucidar de forma consistente o caráter de sua recusa às vias hegeliano-marxista e pós-moderna. Isso justifica uma longa citação:

A representação-efeito não tem nada a ver com a reprodução do objeto, pois inclui a resposta que se atualiza em um sujeito enquanto receptor. Mas não está clara a relação com a obra de arte. Cabe antes de início acrescentar: do mesmo modo que a *mimesis* em geral não se restringe à sua função na obra de arte, tampouco a representação-efeito é exclusiva da arte. Não é a generalidade de uma e outra que nos importa, mas sim aquela que se processa a partir da arte. É na arte que a representação-efeito tem uma função estrutural. A razão parece simples: ao passo que, na estrutura do discurso científico e filosófico, operadores e conceitos dão ao enunciado o papel primordial, a obra de arte não dispõe dos homogeneizadores da experiência que são exatamente os operadores e os conceitos. Ao contrário, na obra de arte o “enunciado” – que preenche a página que se lê ou a tela que se vê – supõe o trabalho do receptor com os vazios que acompanham a cena textual ou pictórica. Como a teorização do papel desempenhado pelos lugares vazios (*Leerstellen*) já foi

³⁰⁵ COSTA LIMA, L. “Retomada do caminho”, *A ficção e o poema*, 2012, p. 61

³⁰⁶ Idem, *Mimesis: desafio ao pensamento*, 2000, p. 329

³⁰⁷ Idem, “Retomada do caminho”, *A ficção e o poema*, 2012, p. 107

³⁰⁸ Idem, “A 'beleza livre' e a arte não-figurativa”, *Pandemonium germanicum*, 8/2004, p. 77

³⁰⁹ Idem, *Mimesis: desafio ao pensamento*, 2000, p. 207

³¹⁰ Ibid., pp. 207-208

exaustivamente empreendida por Wolfgang Iser, baste-nos repetir uma de suas anotações centrais: “Em princípio, os lugares vazios são do texto (*sind die Leerstellen solche des Textes*), em seguida, marcam aquele ausente que só se atualiza pela representação” (ISER 1976: 334). Daí tanto se pode dizer que os vazios independem do receptor como que só se tornam visíveis por sua atualização. Em consequência, eles tanto pertencem à estrutura da obra quanto essa estrutura depende de quem nela “encontra” um sentido. É preciso contudo acentuar que essa solidariedade caracterizadora dos vazios – serem da obra e dependerem do receptor – ainda deixa escapar um traço fundamental. A representação-efeito não é simplesmente a ressonância afetiva motivada pela estrutura da obra de arte. Pois, na obra de arte, “o mundo não é convocado com seu tom de realidade” (MALDINEY 1973: 215). [...] *À medida que tudo que a obra de arte contém emigrou da realidade, a sua privação não equivale à sua ausência de realidade, mas sim à sua metamorfose*. Essa metamorfose se plenifica pela representação-efeito: ela é impossível sem o olho da mente que converte em visível os vazios que ali estavam em estado de latência.³¹¹

Podemos, portanto, afirmar que Costa Lima “iseriza” Kant. O autor da *Crítica do juízo* proporciona as fundamentações que são pacientemente desenvolvidas em *Mímesis: desafio ao pensamento*, mas, no final das contas, a abordagem é comandada pela concepção de *efeito* (*Wirkung*) de “uma teoria do efeito estético”, o subtítulo de *O ato da leitura*. Teoricamente, há um núcleo com oscilação entre uma imprecisa fenomenologia que se depreende das obras de Iser (imprecisa quando comparada a de filósofos que retomam e continuam Husserl) e a precisa mas já bastante questionada elaboração conceitual kantiana.³¹²

Para ficar em apenas um exemplo, que fundamenta a referência à imprecisão fenomenológica de Iser e ao questionamento de Kant, basta o Merleau-Ponty de *Fenomenologia da percepção*, o mesmo que surgia lá na introdução de *Por que literatura*:

Descartes e sobretudo Kant desligaram o sujeito ou a consciência, fazendo ver que eu não poderia apreender nenhuma coisa como existente se primeiramente eu não me experimentasse existente no ato de apreendê-la; eles fizeram aparecer a consciência, a absoluta certeza de mim para mim, como a condição sem a qual não haveria absolutamente nada, e o ato de ligação como o fundamento do ligado. [...] Mas as relações entre o sujeito e o mundo não são rigorosamente bilaterais: se elas o fossem, a certeza do mundo, em Descartes, seria imediatamente dada com a certeza do *Cogito*, e Kant não falaria de “inversão copernicana”. A análise reflexiva, a partir de nossa experiência do

³¹¹ COSTA LIMA, L. “A ‘beleza livre’ e a arte não-figurativa”, *Pandemonium germanicum*, 8/2004, pp. 108-109

³¹² Costa Lima esclarece sobre a maneira como Kant, juntamente com Freud, servem para pensar a mimesis e o “sujeito fraturado”: “quem conheça o *Mímesis: desafio ao pensamento* saberá que não fora aí que começara a tentativa de repensar a mimesis, senão em *Mímesis e modernidade* (1996), quando então encontrei o maior estímulo na obra de Freud. Também saberá que o embasamento para o que tenho feito, em termos de teoria da literatura, se encontra em Kant, sobretudo em sua Terceira crítica. Uma coisa e outra não significam ou que use um instrumental psicanalítico na abordagem da obra literária, ou que pretenda ser um kantiano ortodoxo.” Idem, “Preâmbulo”, *A ficção e o poema*, 2012, pp. 14-15. Essa assinalada descolagem do “instrumental psicanalítico” e da ortodoxia kantiana, apesar da ressalva de Costa Lima e do lugar à parte que a *Crítica do juízo* realmente ocupa, mereceria uma abordagem mais detida para examinar em que medida os diferentes pressupostos dos quais o crítico brasileiro se vale (Iser, Freud, Kant) fogem, de fato, às ortodoxias psicanalítica e kantiana.

mundo, remonta ao sujeito como a uma condição de possibilidade distinta dela, e mostra a síntese universal como aquilo sem o que não haveria mundo. Nessa medida, ela deixa de aderir à nossa experiência, ela substitui a um relato uma reconstrução. Compreende-se através disso que Husserl tenha podido censurar em Kant um “psicologismo das faculdades da alma” [...].³¹³

De qualquer maneira, cogitações filosóficas à parte, a originalidade de Costa Lima está em valer-se de todo o arsenal teórico de Iser e Kant para tratar da sua hipótese-obsessão relativa à mimesis, tema que em Iser — o autor que guia a leitura a fazer de Kant — fugia ao eixo das discussões, as quais giravam em torno do ato de ler e suas relações com o fictício e o imaginário.

Para encerrar, faz-se necessário apontar duas lacunas nos muitos livros de Costa Lima: um exemplo não desenvolvido e o quase silêncio sobre a teoria marxista da recepção. A primeira lacuna concerne ao fato de o conto “Meu tio o iauaretê” ser dado como exemplo da mimesis da produção desde *Mimesis e modernidade* até *Frestas*: “a transformação do onceiro em onça se realiza, não por um dado da estória, mas pelo trabalho da própria linguagem, como finalmente nos mostrou Haroldo de Campos”.³¹⁴ A simples repetição do exemplo, fundada em ensaio ainda dos anos 1960, parece ser um adiamento, depois de muito teorizar, da hora e vez de enfrentar pelo menos esse conto no conjunto da obra rosiana — talvez o enfrentamento ainda ocorra, mas “a vida é curta”.³¹⁵ Note-se, ainda nesse sentido de adiamento, que no capítulo final de *Mimesis: desafio ao pensamento*, com “disposição analítica”,³¹⁶ o crítico-teórico escolheu tratar de “O silêncio das sereias”, de Kafka.

A segunda lacuna, que também ocorre na produção intelectual do próprio Wolfgang Iser, sua principal referência, diz respeito à falta de debate das propostas da teoria marxista da recepção — mesmo o alemão Iser, diretamente implicado no debate, discutiu-a basicamente em um texto.³¹⁷ Costa Lima, por sua vez, apesar de demonstrar nos dois prefácios de *A literatura e o leitor* que tinha conhecimento de *Gesellschaft Literatur Lesen*, não veio a discutir a obra nem a continuidade dos debates entre teóricos dos dois lados da Alemanha. Voltaremos a esse assunto no capítulo final, e veremos que, entre outras questões, a discussão alemã passava pela concepção de sujeito, a qual Iser, assim como Costa Lima, abordam menos cartesianamente — na esteira de Husserl e Freud.

*

³¹³ MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*, 1999, p. 5

³¹⁴ COSTA LIMA, L. “O questionamento das sombras”, *Mimesis e modernidade*, 1980, p. 171, nota 10

³¹⁵ Idem, *Luiz Costa Lima: uma obra em questão*, 2010, p. 59

³¹⁶ Idem, *Mimesis: desafio ao pensamento*, 2000, p. 367

³¹⁷ cf. ISER, W. “Im Lichte der Kritik”, *Rezeptionsästhetik*, 1979, pp. 325-342

A série de ensaios que Adélia Meneses reuniu no livro *Do poder da palavra: estudos de literatura e psicanálise*, continha aqueles nos quais, como dissemos, a crítica afiava os conceitos para empreender abordagens psicanalíticas: “Scherazade ou do poder da palavra” (1987), “O sonho de Penélope” (1988), “O outro” (1989), “Memória e ficção I (Aristóteles, Freud e Memória)” (1991), “Memória e ficção II (Memória: matéria de mimese)” (1992) e “Literatura e psicanálise: aproximações” (1993)³¹⁸ – entre eles, de 1990, está o ensaio “A angústia, em *Angústia* de Graciliano Ramos” (1990). Pelo que lemos nos ensaios, os mais importantes certamente eram os três que vieram após o ensaio sobre Graciliano Ramos. Desses, os dois primeiros, “Memória e ficção”, sem dúvida ainda se encontravam muito marcados pela tentativa de dar desenvolvimento a pontos dos escritos de Antonio Candido (*Ficção e confissão*, a hipótese da ligação entre Luís da Silva e o próprio escritor; “Os bichos do subterrâneo”, com a questão do tempo narrativo) e de Alvaro Lins (“método é o da confissão psicanalítica”).³¹⁹ Nesse sentido, Meneses deteve-se, talvez em demasia, em aprofundar especificamente sobre a memória, com amplo retorno a Aristóteles e amplo recurso a *Infância*. Já em “Literatura e psicanálise: aproximações”, a memória continuava sendo um tema relevante, mas era apenas um entre os vários outros pertinentes à confluência literatura-psicanálise.

Num ensaio em que fazia uma retomada das principais referências que mobilizava desde *Desenho mágico*, Adélia Meneses tratava de “inconsciente estruturado enquanto linguagem” (Lacan); arte como uma “reconciliação dos dois princípios: do prazer e da realidade” (Freud); “princípio de desempenho” e “mais repressão” (Marcuse); metáfora – “é um pequeno mito” – (Vico); sonhos e mitos (Borges, Artemidoro de Daldís, Cassirer, Max Müller); “palavra como coisa” para o inconsciente (Freud); relações chiste-inconsciente (Freud); memória (Aristóteles, Freud); palavra eficaz (Platão, Freud).³²⁰ Assim, como se vê pela repetição, a referência principal era mesmo Freud, e era numa passagem na qual a autora o aliava a outros nomes que encontramos o ponto-chave do ensaio:

É extraordinário que, no nível do significante mesmo, a poesia e o mais fundamental processo de elaboração onírica, que é a condensação, mantenham em alemão um parentesco revelador: Poesia

³¹⁸ É necessário observar que Adélia Meneses volta às relações entre literatura e psicanálise em “Sob o signo de Hermes”, entretanto, os termos dessa volta se restringem a princípios hermenêuticos que seriam comuns à psicanálise e a uma linhagem spitzeriana de abordagem literária. Outro ponto importante aí, como trataremos adiante, é o reconhecimento de que “no campo da literatura não há uma ‘clínica’”, como há no campo da psicanálise — muito embora Meneses faça questão de ressaltar que um “Eros analítico”, expressão de Jean Starobinski, move o analista literário, sugerindo a importância da análise para o próprio analista. Cf. MENESES, A. “Sob o signo de Hermes”, *Interpretações: Crítica Literária e Psicanálise*, 2014, pp. 29-44

³¹⁹ Idem, “A angústia, em *Angústia* de Graciliano Ramos”, *Do poder da palavra*, 2004, p. 169

³²⁰ cf. idem, “Literatura e psicanálise: aproximações”, *Do poder da palavra*, 2004, pp. 11-36

é *Dichtung* e condensação é *Verdichtung*. (Daí, a fecunda tirada de Pound: poesia = condensação). Realmente, rende muitíssimo colocar em paralelo os processos de “trabalho do sonho” com os processos de elaboração poética: condensação, deslocamento, figurabilidade. Lacan, retomando e desenvolvendo indicações de Jakobson (no estudo “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”, em *Essais de Linguistique Générale*) assimila o deslocamento à metonímia e a condensação à metáfora.

Há um filão riquíssimo a ser garimpado, na esteira dos trabalhos de Freud sobre a *Interpretação dos sonhos* e sobre o *Chiste* (sem falar nos trabalhos de Lacan), relativamente à linguagem poética.³²¹

De fato, além de narrar e teorizar sobre sonho, chiste, “aparelho psíquico”, “realidade psíquica”, inconsciente, repressão, resistência, desejo etc., sempre atento à complexa dinâmica prazer-desprazer, Freud destacava condensações e deslocamentos no trabalho do sonho. Mas, pensando primeiramente apenas na psicanálise, quais são exatamente os termos do médico vienense para explicar isso?

Condensação e deslocamento são formas de *Entstellung* – *distorção*, segundo as traduções brasileiras –, ou seja, são os métodos que os “pensamentos do sonho” (o latente) encontram para se tornarem “conteúdos dos sonhos” (o manifesto).³²² Sobre condensação, Freud especifica: “Os sonhos são curtos, insuficientes e lacônicos em comparação com a gama e riqueza dos pensamentos oníricos. Se um sonho for escrito, talvez ocupe meia página. A análise que expõe os pensamentos oníricos subjacentes a ele poderá ocupar seis, oito ou doze vezes mais espaço.” E sobre deslocamento: “o que é claramente a essência dos pensamentos do sonho não precisa, de modo algum, ser representado no sonho”. Assim sendo, o que cabe ao psicanalista é: “A restauração dos vínculos que o trabalho do sonho destruiu é uma tarefa que tem de ser executada pelo processo interpretativo.”³²³

Lacan, retomando à sua maneira, linguisticamente, esses conceitos de Freud, vai assim explicá-los de modo sucinto:

A *Entstellung*, traduzida por transposição, onde Freud mostra a precondição geral da função do sonho, e o que designamos anteriormente, com Saussure, como o deslizamento do significado sob o significante, sempre em ação (inconsciente, note-se) no discurso.

Mas as duas vertentes da incidência do significante no significado encontram-se nela.

A *Verdichtung*, condensação, é a estrutura de superposição dos significantes em que ganha campo a metáfora, e cujo nome, por condensar em si mesmo a *Dichtung*, indica a conaturalidade desse mecanismo com a poesia, a ponto de envolver a função propriamente tradicional desta.

³²¹ MENESES, A. “Literatura e psicanálise: aproximações”, *Do poder da palavra*, 2004, pp. 21-22

³²² cf. FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*, Edição Eletrônica Brasileira das Obras... [cd-rom]

³²³ Ibid.

A *Verschiebung* ou deslocamento é, mais próxima do termo alemão, o transporte da significação que a metonímia demonstra e que, desde seu aparecimento em Freud, é apresentado como o meio mais adequado do inconsciente para despistar a censura.³²⁴

No mesmo texto, pouco antes, Lacan já havia retomado em termos também linguísticos, os conceitos de metonímia e metáfora. Metonímia: “a ligação do navio com a vela não está em outro lugar senão no significante, e que é no de *palavra em palavra* desta conexão que se apóia a metonímia”.³²⁵ Metáfora: “*Uma palavra por outra*, eis a fórmula da metáfora”, ou seja, ela não brota “da presentificação de duas imagens”, mas sim de significantes “dos quais um substituiu o outro, assumindo seu lugar na cadeia significante”.³²⁶ Verifica-se, portanto, que os termos lacanianos, como ele mesmo ressalta, estão muito próximos da poesia moderna e dos surrealistas, assim, a maneira como relê Freud coloca a psicanálise muito próxima da literatura pelo fato de retomá-la em termos primordialmente linguísticos. De qualquer maneira, como Freud e Lacan deixaram claro nos escritos sobre as obras literárias *Gradiva* (de Jensen) e *A carta roubada* (de Poe), suas preocupações eram prioritariamente psicanalíticas. Ao tratar de *Gradiva*, Freud atentava a sonhos e delírios sempre de olho na operação do inconsciente, chegava mesmo a dizer: “Parece-nos, sem dúvida, que em seu caso [o personagem Norbert Hanold] seria necessário um tratamento enérgico para que pudesse ser trazido de volta à realidade.”³²⁷ Lacan, por sua vez, afirma que abordou o conto de Poe a partir da seguinte finalidade:

Foi assim que, para demonstrar a nossos ouvintes o que distingue da relação dual implicada na noção de projeção uma verdadeira intersubjetividade, já nos tínhamos servido do raciocínio proveitosamente relatado pelo próprio Poe, na história que será o tema deste seminário, como sendo aquele que guiava um suposto menino prodígio para fazê-lo ganhar com mais frequência do que é comum no jogo do par ou ímpar.³²⁸

Como Freud, Lacan exercitava seu olhar clínico e atentava a vários elementos do conto, como os detalhes da comunicação não-verbal, para compreender as atitudes dos personagens

³²⁴ LACAN, J. “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, *Escritos*, 1998, pp. 514-515. Na edição original, a palavra utilizada por Lacan para traduzir *Entstellung* é *transposition*, por isso, Vera Ribeiro, a tradutora, usa “transposição” na edição brasileira. Consultamos mais de um dicionário (em português, inglês, alemão) para o significado de *entstellen*, e eles repetem: *desfigurar, deformar; deturpar, distorcer*. Além disso, a própria tradução francesa para o título do quarto capítulo de *A interpretação dos sonhos* é: “La déformation dans le rêve” — cf. a tradução de I. Meyerson, disponível em: <http://didel.script.univ-paris-diderot.fr> [online]. Assim sendo, é possível afirmar que a tradução por *transposition* é mais um passo de Lacan em sua leitura linguística de Freud. Cf. idem, “L’instance de la lettre dans l’inconscient ou la raison depuis Freud”, *Écrits*, 1966, p. 511

³²⁵ Idem, “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, *Escritos*, 1998, p. 509

³²⁶ Ibid., p. 510

³²⁷ FREUD, S. *Gradiva*, Edição Eletrônica Brasileira das Obras... [cd-rom]

³²⁸ LACAN, J. “O seminário sobre ‘A carta roubada’”, *Escritos*, 1998, p. 62

(delegado, ministro, rainha, Dupin) e “a paixão do jogador”.³²⁹ Assim, apesar de terem feito suas incursões pela literatura, foi talvez em outros pontos de suas obras que deram suas melhores contribuições à leitura literária.³³⁰ No caso de Lacan, nas passagens já citadas sobre metáfora, metonímia, condensação e deslocamento. No caso de Freud, no contraste conclusivo entre sonhos e chistes em *Der Witz* — o que justifica uma citação longa:

Resta-nos fazer outra breve comparação entre os chistes e os, mais bem conhecidos, sonhos; podemos esperar que, afora a única conformidade já considerada, essas duas funções mentais dissimilares revelem apenas diferenças. Destas a mais importante consiste em seu comportamento social. Um sonho é um produto mental completamente associal; nada há nele a comunicar a ninguém; emerge no sujeito como uma solução de compromisso entre as forças mentais, que lutam nele, e permanece ininteligível ao próprio sujeito, sendo por essa razão totalmente desinteressante às outras pessoas. Não apenas não reservam qualquer lugar para a inteligibilidade, como devem de fato evitar ser compreendidos, pois seriam desta forma destruídos; só mascarados, podem subsistir. Por esta razão, podem sem estorvo utilizar o mecanismo que domina os processos mentais inconscientes até chegar a uma distorção, não mais endireitável. Um chiste, por outra parte, é a mais social de todas as funções mentais que objetivam a produção de prazer. Convoca freqüentemente três pessoas e sua completação requer a participação de alguém mais no processo mental iniciado. Está, portanto, preso à condição da inteligibilidade; pode utilizar apenas a possível distorção no inconsciente, através da condensação e do deslocamento, até o ponto em que possa ser reconstruído pela compreensão da terceira pessoa. Além do mais, chistes e sonhos amadurecem em regiões bastante diferentes da vida mental e devem ser distribuídos em pontos, no sistema psicológico, bastante remotos uns dos outros. Um sonho permanece sendo um desejo, ainda que tornado irreconhecível; um chiste é um jogo desenvolvido. Os sonhos, a despeito de sua nulidade prática, retêm uma conexão com os principais interesses da vida; procuram satisfazer necessidades pelo desvio regressivo da alucinação e têm sua ocorrência permitida pela única necessidade ativa durante a noite - a necessidade de dormir. Os chistes, por outro lado, procuram obter uma pequena produção de prazer da simples atividade de nosso aparato mental, desimpedida de qualquer necessidade. Mais tarde, tentam apoderar-se daquele prazer como produto derivado durante a atividade do aparato mental e assim chegam secundariamente a funções, não sem importância, dirigidas ao mundo exterior. Os sonhos servem predominantemente para evitar o

³²⁹ LACAN, J. “O seminário sobre ‘A carta roubada’”, *Escritos*, 1998, p. 44

³³⁰ Se aquele que pratica a crítica literária pretende se colar à psicanalítica concepção de sujeito e de relações intersubjetivas, encontrará nas obras de Freud e ou de Lacan uma vasta teia de conceitos para aprofundar essa colagem. Nesse sentido, poderá se valer da inaugural “trama dos conceitos” em Freud: repressão (*Verdrängung*), supressão (*Unterdrückung*), complexo de Édipo, pulsão, libido, castração etc. (cf. MEZAN, R. *Freud: a trama dos conceitos*, 2003). Por outro lado, poderá retomar a complexa “releitura de Freud” que Lacan realizou: Real, Simbólico, Imaginário, objeto a, travessia do fantasma, gozo etc. (cf. uma nota densa e sintética em: PASSOS, C. *Guimarães Rosa: do feminino e suas histórias*, 2000, p. 20; cf. também uma densa introdução em: SAFATLE, V. *Lacan*, 2009; para um único e bom exemplo da complexificação que Lacan opera com Freud, confira a explicação sobre o esquema “rS – rI – iR – iS – sS – / SI – SR – rR – rS” em: LACAN, J. “O simbólico, o imaginário e o real”, *Nomes-do-pai*, 2005, pp. 39-42). Há, ainda, uma série de outros autores que podem enriquecer uma abordagem colada à psicanálise: Melanie Klein, Françoise Dolto, Carl G. Jung, Donald W. Winnicott, Sándor Ferenczi, Georg Groddeck etc.

desprazer, os chistes, para a consecução do prazer; mas para estas duas finalidades convergem todas as nossas atividades mentais.³³¹

Nesse abrangente contraste, a literatura sem dúvida encerra elementos das duas partes, uma vez que se trata de trânsito entre o mais recôndito do sujeito – escritor ou leitor – e a difusão social ampla: o inconsciente e o consciente, o ininteligível e o inteligível, o associal e o social, o desejo e o jogo desenvolvido, o desprazer e o prazer. Entretanto, a literatura já como o resultado de um processo (isto é, a obra), como algo escrito destinado à circulação social, aproxima-se mais da caracterização do chiste, afinal, uma obra literária está mais para um “jogo desenvolvido” do que para um sonho com desejo que pode chegar ao ponto de se tornar “irreconhecível” — muito embora haja desejo em ambos, jogo e sonho, como argumenta Freud.

Isto posto, convém retornar àquela passagem da citação de Freud sobre condensação que dizia: “Se um sonho for escrito...” Pois é necessário, ainda no âmbito da psicanálise, tratar do problema da escrita. Se, no interior das obras de Freud, é possível encontrar lado a lado o par narrativa-análise (e análise aqui inclui as muitas teorias que a norteiam), no domínio da literatura, o mesmo par estaria dividido entre escrita literária e análise crítica – com exceções, é certo, *Infância e Memórias do cárcere* entre elas, obras que são literárias mas não ficcionais, mas, ainda, com a diferença de que no caso de memórias, o memorialista e aquele que escreve são a mesma pessoa. Na psicanálise, o mesmo sujeito (ouvidor e analista) narra a fala de um *outro* e analisa-a, e isso através da *escrita* – muito embora, como não passou sem ser notado, Freud em muitas passagens seja um memorialista, seu objetivo era lastrear, com pretensões científicas, suas teorias através de relatos sobre muitos *outros*.

O trabalho de escrever esses *outros* — ditos *pacientes* — não é simples, envolve o domínio de habilidades diversas e precisa ser aprendido, é o que esclarece Renato Mezan na apresentação do livro *Escrever a clínica*, proveniente de curso sobre o assunto:

Questões como a seleção e organização do material, a proteção do anonimato dos pacientes, a ordem e a conexão dos argumentos, a adequação dos exemplos à malha conceitual, a insegurança de quem escreve, forma portanto o essencial do curso. Também surgem com frequência comentários sobre as dificuldades da clínica – o manejo da transferência, a formulação das interpretações, o uso criterioso da contratransferência, o problema da indicação de análise... Daí a certas questões de teoria, o passo não é grande: por este motivo, sempre que necessário introduzi observações sobre o Édipo, o narcisismo, as defesas ou as pulsões, bem como sobre a história do movimento freudiano e sobre as diversas escolas que compõem a psicanálise contemporâneas.

³³¹ FREUD, S. *Os chistes...*, Edição Eletrônica Brasileira das Obras... [cd-rom]

Primo Levi costumava lembrar que, para escrever, é preciso primeiro ter o que dizer: e o que um analista tem a dizer é, essencialmente, fruto do que costumo chamar “raciocínio analítico”. Por esta expressão, entendo o vaivém entre a observação e a teoria, utilizando-as numa espécie de trançado do qual resultam a interpretação do que diz o paciente, um efeito no plano teórico – o refinamento de um esquema, a invenção de um conceito – ou simplesmente uma maior destreza no uso do nosso instrumental. Estas questões recebem aqui toda a atenção que merecem, já que são a substância mesma do escrito clínico.³³²

Compreender essa “substância mesma” escapa aos propósitos dessa tese, mas esses dois parágrafos evidenciam que ela está enredada em dificuldades de escrita e sintetizam o proceder de psicanalistas que as enfrentaram muito bem, instauradora e reinstauradoramente, como Freud e Lacan — e sendo assim, a escrita literária e crítica tem contribuições a fornecer.

Invertendo a relação psicanálise-literatura para literatura-psicanálise, é interessante recuperar novamente trechos da discussão entre Arrigucci Jr. e alguns psicanalistas. Depois da menção a *Grande sertão: veredas*, citada aqui anteriormente, a conversa se encaminhou para o foco narrativo nos textos fundadores da própria psicanálise. E o que dizia Luiz Tenório de Oliveira Lima era: “o sujeito é onisciente; como por exemplo, os modelos que foram os protótipos dos casos clínicos. Freud, por exemplo – na maioria o sujeito é onisciente; é o modelo da narrativa clássica...”³³³ O psicanalista prosseguia, então, com uma problematização que se valia da exposição realizada pelo conferencista Arrigucci Jr. Convém citar, apesar da extensão, as reflexões abrangentes que aí fazia de maneira penetrante e sucinta:

Essa tradição se mantém em grande parte nos estudos de casos psiquiátricos e tudo mais. Mas em psicanálise foram se tornando cada vez mais usuais essas transcrições de uma ou mais sessões, a partir de um determinado momento que não saberia precisar, cujo nome usual, comum entre nós, é material clínico. Então, há um aspecto que é dialógico, mas nem sempre é dialógico. Às vezes é sumarizante, é um sumário em que o autor é onisciente, porque faz um sumário sobre o paciente descrevendo-o, por exemplo, com dados biográficos. Depois isto se transforma no relato dialógico da sessão, em cena, em descrição da cena, na narrativa de uma cena descrevendo como o paciente se portou, como o paciente entrou, o que disse, o que o analista disse. Às vezes, é um relato na terceira pessoa, às vezes, é mais confessional... Isto cria uma série de problemas porque, primeiro, você tem uma experiência na qual a questão se coloca, como foi abordado pelo Elias e você retomou. É uma questão muito importante porque envolve uma relação, uma dupla, em que emergem elementos narrativos de várias naturezas – alusivos, alegóricos, etc. – e o produto disso deveria ser, ou esperar-se-ia que fosse, digamos, coisas genuínas, verdadeiras, sobre aquela dupla ali em ação, ou sobre aquele paciente. Bem, essa questão já coloca algo que é problemático. Como

³³² MEZAN, “Apresentação”, *Escrever a clínica*, 1998, p. 10

³³³ ARRIGUCCI JR., D. “Teorias da narrativa: posições do narrador”, *Jornal de Psicanálise*, 1998, p. 32

podemos pensar isto? É claro que nós temos teorias terapêuticas, de investigação, ou epistemológicas. Mas a questão permanece problemática. [...]

E o segundo ponto, o que mais me interessa no momento, é a questão da narrativa escrita dos analistas. Porque aí vem o problema dos gêneros. Nós podemos até fazer um apanhado – eu até já tive vontade –, porque conforme a filiação, a personalidade do analista, aparecem diferentes estilos. Eu até pensei em fazer algo à maneira de Raymond Queneau em seu livro *Exercícios de estilo*, fazer uma brincadeira, eu mesmo inventar ficcionalmente, a partir de um único fragmento de uma experiência clínica, várias modalidades de narrativas. Digamos, fazer uma espécie de pastiche...³³⁴

Assim sendo, a passagem da fala à escrita, que no romance de Riobaldo é apenas ficcional, repetimos, estaria enredada em complicações no interior da própria psicanálise – e elas escapam aos nossos propósitos. Mas, por mais que na psicanálise tais complicações possam estar às voltas com fantasmas do sujeito que fala ao analista e com dificuldades de narrar-analisar, a escrita não é ficção. E, nesse sentido, a ponderação de Arrigucci Jr. é oportuna:

Esse divórcio, penso que vai separar as narrativas psicanalíticas e historiográficas das literárias. Quer dizer, a psicanálise tem que fazer um esforço máximo para obter verdades indiciais onde puder.

[...]

A psicanálise lida com realidades humanas que estão pedindo resposta. Vocês não podem parar diante do impasse da narrativa.³³⁵

“Obter verdades indiciais onde puder” e não “parar diante do impasse da narrativa”, eis duas das exigências que as narrativas psicanalíticas precisam cumprir, assim como as historiográficas, pelo que vimos, demandam a prova documental e a análise dela (crítica das fontes etc.). Em outras palavras, história e psicanálise — duas ciências humanas — não podem priorizar a invenção, a linguagem, a imaginação e o jogo com impasses, o que é possível na literatura — uma arte.

Depois desse desvio, podemos voltar com mais conhecimento de causa ao trecho central de Adélia Meneses sobre condensações e deslocamentos especificamente na escrita literária. O movimento, entretanto, deve ser o inverso daquele empreendido por Freud e Lacan, ou seja, em vez de psicanálise-literatura, literatura-psicanálise – em vez de termos um sujeito a ser compreendido através do conceitual psicanalítico, originando um *texto clínico*, o que temos é um *texto literário* no qual se insere o sujeito que é um personagem (ou sujeito-palavra) a ser compreendido através do conceitual literário.

³³⁴ ARRIGUCCI JR., D. “Teorias da narrativa: posições do narrador”, *Jornal de Psicanálise*, 1998, pp. 32-34

³³⁵ *Ibid.*, p. 38

Assim sendo, em um dos pontos altos do escrito sobre *Angústia*, Adélia Meneses demonstrava como o escritor Graciliano Ramos valia-se de distorções (condensações e deslocamentos) para configurar literariamente a “indiscriminação temporal” do fluxo de consciência de Luís da Silva. Meneses aprofundava com auxílio de conceitos psicanalíticos o que Candido analisava como “um tempo novelístico muito mais rico e, diríamos, tríplice” (“a realidade objetiva, a sua referência à experiência passada, a sua deformação por uma crispada visão subjetiva”) – a narrativa oscila, “ganhando intensidade dramática e alucinatória”.³³⁶ Tratava-se mesmo, como Meneses reafirmava através de Alvaro Lins, de algo semelhante ao método da “confissão psicanalítica”.³³⁷ Há no romance alucinações, delírios ou devaneios caracterizados por distorções temporais (entre muitas outras distorções). É com isso em vista que Meneses interpretava, em outro ponto alto de seu escrito, o jogo anagramático com o nome Marina como remissão aos “núcleos temáticos do romance”³³⁸ (ar, mar, rima, arma, ira, amar). Aqui devemos frisar o movimento em direção à interpretação literária (e não psicanalítica) contido nesse “do romance”, que não foi nem mesmo *do personagem*. O jogo anagramático remete, portanto, a núcleos que se espalham por todo o *texto da obra*. E a obra, já sabemos, está mais para o jogo desenvolvido do chiste do que para o sonho irreconhecível.

Para falar saussurianamente como Lacan, a *Entstellung* (distorção) pode ser definida como “o deslizamento do significado sob o significante”.³³⁹ Em se tratando apenas de literatura, não há dificuldade em aceitar que se trata de um jogo de “*palavra em palavra*”, um jogo de “*uma palavra por outra*”. Isso porque, diferentemente da relação terapêutica, que envolve dois sujeitos reais, numa narrativa ficcional captamos o movimento das distorções exclusivamente pelo jogo desenvolvido entre palavras, pelo jogo significante-significado. Por mais que seja possível sustentar que um personagem como Luís da Silva remete de alguma maneira a uma pessoa real — por exemplo: à própria pessoa do escritor —, não se trata de um sujeito particular, como o pequeno Hans ou o Homem dos Ratos — e, aqui, de outro lado, por mais que as designações utilizadas por Freud para preservar o anonimato das pessoas reais soem como nomes de personagens ficcionais.

Quanto aos escritos dedicados a Guimarães Rosa, como dissemos, não houve a tentativa, em nenhum momento, de extrapolar os limites do próprio texto literário – como havia ocorrido ao tratar de *Angústia* em associação com *Infância*. Seria possível aqui

³³⁶ CANDIDO, A. “Os bichos do subterrâneo”, *Tese e antítese*, 1964, pp. 107-108

³³⁷ MENESES, A. “A angústia, em *Angústia* de Graciliano Ramos”, *Do poder da palavra*, 2004, p. 169

³³⁸ *Ibid.*, p. 191

³³⁹ LACAN, J. “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, *Escritos*, 1998, p. 514

aprofundar sobre a abordagem das distorções em todos os escritos acerca de obras do escritor mineiro, mas vamos focar a questão da escrita literária nos ensaios sobre a “psicanálise” de Riobaldo e sobre “O recado do morro”.

Como vimos, Meneses trata do problema, mas o teor de escrita literária da narrativa de Riobaldo acabou ficando em segundo plano – questões que, de maneira geral, são cruciais para a psicanálise dominaram o primeiro plano porque o que interessava era, “exclusivamente”, a “verbalização de situações existenciais na presença de um Outro, ou melhor, *para* um Outro”.³⁴⁰ Sobre o teor de escrita literária da narrativa, Davi Arrigucci Jr. e seus interlocutores psicanalistas fornecem, apesar da situação de diálogo um tanto despretensioso, um vasto panorama das dificuldades. E, nesse sentido, vale recorrer à conferência num trecho longo em que o crítico coloca, nas suas últimas considerações, pontos relevantes sobre a narrativa especificamente literária a partir de Borges e Cortázar:

São várias versões da realidade [em “Biografia de Tadeu Isidoro Cruz”]. Onde está a verdade? Que Deus atrás de Deus começa a trama? Que narrador atrás do narrador tem o verdadeiro domínio dos fatos? Quer dizer, Borges não tem a resposta. O interesse é a perplexidade e a construção disto como formas de compreensão da realidade. Diz o escritor: onde está a literatura? Responde da única forma possível num caso desses: na iminência de uma revelação. Ou seja, no discurso da conjectura, que aproxima a literatura da matemática. Não nas respostas acabadas. [...] A verdade da literatura é ao mesmo tempo mais difícil e mais ampla do que a verdade histórica e, eu penso, do que a psicanalítica. Mas é uma verdade poética mais forte do que a persuasão. É por isso que tem tanto interesse a literatura. [...]

[...] Um radicalismo aí é o impasse da possibilidade de narrar qualquer coisa. A narrativa viveu esse estrangulamento em momentos de audácia. Estudei, me dediquei a estudar autores que na literatura levaram a esse impasse, como é o caso de Borges, de Cortázar, de Cesare Pavese. Passei por muitos desses autores. Mas na verdade todos eles, na hora do salto, permanecem na oscilação e não vão ao suicídio – seria o suicídio da literatura. Um livro como *Rayuela (O jogo da amarelinha)* beira isto, mas não chega a dar o salto mortal, que seria a liquidação da linguagem, o silêncio. [...]

Quase sempre o que é a narrativa? É um movimento do desejo em função de um objeto esquivo. Toda narrativa é isso. Há uma busca de alguém ou de alguma coisa. É um movimento do desejo que quer acertar aquele alvo. Como isso nunca se dá totalmente, a narrativa sempre se abre a uma errância do desejo. Quando a narrativa se depara com um impasse tão extremado de como narrar, ela se transforma numa busca de si mesma. [...]

Penso que a questão não pode ser posta nesses termos radicais na psicanálise.³⁴¹

³⁴⁰ MENESES, A. “*Grande Sertão: Veredas* e a ‘Psicanálise’ de Riobaldo”, *Cores de Rosa*, 2010, p. 22

³⁴¹ ARRIGUCCI JR., D. “Teorias da narrativa: posições do narrador”, *Jornal de Psicanálise*, 1998, pp. 38-40

Tais considerações sintetizam os impasses da narrativa literária no transcorrer do século XX, os quais também permeiam obras de Guimarães Rosa e Graciliano Ramos – e também permeiam obras tratadas por Candido em “Quatro esperas” e *Tese e antítese*. Os apontamentos de Arrigucci Jr. complementam, no que concerne especificamente à prosa de ficção, a parte conclusiva do ensaio de Meneses sobre a “psicanálise” da narrativa de Riobaldo. No que se refere à poesia, mas com reflexões que abarcam os domínios mais amplos da literatura e da arte, a própria Adélia Meneses complementou suas considerações na parte final do capítulo, inédito, que dedicou a “O recado do morro”.

A crítica cumpre aí, em primeiro lugar, o objetivo modesto de “apenas apresentar como poderia ser *visualizado* o processo (coletivo) de criação”³⁴² da canção composta por Laudelim Pulgapé. Para tanto, adota o interessante recurso de marcar com diferentes cores as mensagens dos recadeiros nas passagens do conto de Guimarães Rosa.³⁴³ Ou seja, acompanha cuidadosamente o que o próprio escritor revelou ao tradutor italiano ser a “estória de uma canção a formar-se”.³⁴⁴ Assim, depois de, em segundo lugar, fazer o processo inverso de partir da canção pronta para “tentar remontar” à “primeira formulação do termo ou ideia aí engastados”, Meneses retoma um comentário de Guimarães Rosa para iniciar suas considerações finais: Pedro Orósio “só consegue perceber e receber a revelação (ou profecia, ou aviso), *quando sob a forma de obra de arte*”.³⁴⁵ O protagonista tinha ouvido, isoladamente, todos os recados, mas “só” no momento em que tudo se *transforma* em *arte*, e ele canta e é cantado, é que ocorre o estalo. Ou seja, sobressai a questão da *forma*, e Meneses retoma mais uma vez o Candido de “Direito à literatura” para destacar aquilo que no ensaio sobre a “psicanálise” de Riobaldo ficara em segundo plano:

[...] o Poeta “transforma o informal ou o inexpresso em estrutura organizada, que se põe acima do tempo e serve para cada um representar mentalmente as situações [...] deste tipo”.

Assim, também, na esteira de Antonio Candido, poderíamos dizer, voltando a Guimarães Rosa, que esse efeito foi conseguido por Laudelim Pulgapé usando rigorosos versos heptassílabos, com tônica em geral na 3ª (ou 4ª) e na 7ª sílabas, com uma alternância regulada de sílabas tônicas e sílabas átonas que instauram um ritmo e seu efeito encantatório; com o poder sugestivo da rima (que enlaça termos cujos significados também deverão “rimar”, como *menino/Destino/divino; morte/sorte/luar/matar* etc.); com a sonoridade que nos atinge sensorialmente; com a melodia (que nós, enquanto meros leitores, ignoramos); com as figuras de linguagem aí agenciadas que

³⁴² MENESES, A. “‘O recado do Morro’ ou: *um caso de vida e de morte*”, *Cores de Rosa*, 2010, p. 186

³⁴³ cf. *Ibid.*, pp. 188-195

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 184

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 203

impressionam a percepção; com a força das imagens e seu apelo sensorial; com o recurso ao patrimônio folclórico daquela comunidade, e assim por diante. [...]

Reitero: a passagem do particular para o geral é aqui exemplar. O caso individual de vida e morte do Pê-Boi, a emboscada à traição a que ele se expôs é algo de particular que, formulada pelos seis recadeiros anteriores não tinha conseguido uma “eficácia estética” que elevasse, nos termos do Mestre Antonio Candido, “a experiência amorfa ao nível da expressão organizada”. A canção de Laudelim Pulgapé transcende o caso de Pê-Boi, “caso de vida e de morte, extraordinariamente comum”, como diz a frase inaugural do conto, e, pela força da palavra organizada atinge o universal. Mas nesse universal Pê-Boi poderá ver, embutida, a *sua* questão, que é a questão de todos nós: a dialética entre Destino x ação humana; entre Fatalidade x iniciativa pessoal, entre “sorte” x “valor”. E aquilo que, no nível do mito, aparece como um combate sangrento entre o Rei e seus guerreiros, em meio a rufos de tambor e consultas oraculares, perjúrios e espadas beijadas (podendo até remeter à saga escandinava de Hrolf, que subira ao trono da Dinamarca) – aqui é vivido com um enxadeiro que cria inimizades com capiaus seus contrerrâneos por roubar-lhes as namoradas, na boca do sertão de Minas. O que não deixa de reafirmar o traço de “radicalidade” de Guimarães Rosa.³⁴⁶

Mais uma citação longa, mas indispensável. As ponderações de Adélia Meneses sobre a “eficácia estética” certamente valem para todas as obras literárias que abordou em seus escritos – não só as de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa –, portanto, complementam-nos. E “eficácia estética” é algo bastante distinto do que poderíamos chamar de *eficácia terapêutica* — como bem ressaltava Arrigucci Jr. na conferência que citamos mais de uma vez, a “psicanálise lida com realidades humanas que estão pedindo resposta” — e de *eficácia investigativa* — a qual procura resposta para a verdade histórica. Em estrita dependência de sua “eficácia estética”, como propunha ainda Arrigucci Jr., a “verdade da literatura é ao mesmo tempo mais difícil e mais ampla”.³⁴⁷

Nesse sentido, o escritor mineiro, através de sua “radicalidade”, e Graciliano Ramos, através de sua não menos radical “indiscriminação temporal”, valeram-se, para retomar os termos da abordagem literário-psicanalítica, esteticamente de *distorções* (condensação-metáfora, deslocamento-metonímia) para se avizinhar literariamente da verdade. Para Adélia Meneses, segundo passagem da longa citação anterior, pela “força da palavra organizada”, atinge-se “o universal”.

Dessa forma, em suas obras, os dois escritores, com seus seres de palavra — Riobaldo, Pê-Boi, Luís da Silva, Fabiano e outros personagens — fizeram com que, enigmaticamente,

³⁴⁶ MENESES, A. “‘O recado do Morro’ ou: um caso de vida e de morte”, *Cores de Rosa*, 2010, pp. 205-207

³⁴⁷ ARRIGUCCI JR., D. “Teorias da narrativa: posições do narrador”, *Jornal de Psicanálise*, 1998, p. 34-40

para retomar a afirmação de outro ensaio de Candido, eles fossem “todos nós”³⁴⁸ — ou, pelo menos, todos nós que, estando em condições para fazê-lo, nos dispomos a girar esse “estranho pião” que é uma obra literária e, ainda mais restritamente, nós que estabelecemos algum nível de afinidade especificamente com as narrativas ficcionais de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa.

Resta, sempre, a disputa pela interpretação do significado a atribuir para esse “universal” e esse “todos nós”. Se a verdade da literatura é mesmo “mais difícil e mais ampla”, ela sempre vai dar margem à disputa pela sua compreensão e explicitação crítica.

³⁴⁸ CANDIDO, A. “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”, *Vários escritos*, 2004, p. 117

CAPÍTULO 4

CONDIÇÕES DE RECEPÇÃO, LEITURAS DA CRÍTICA, QUESTÕES DE MÉTODO: ABORDAGEM FINAL

1. Condições de recepção

Como vimos nos três capítulos precedentes, entre os escritos de Sérgio Milliet e os de Adélia Meneses, as condições para o exercício da crítica literária brasileira passou por transformações profundas. Leitores e escritores viram uma crítica que se associava ao jornalismo encontrar na universidade outra parceria. A primeira definia-se, devido à associação, pelo alto grau do que poderíamos chamar de imediatismo e, também, de publicidade: dar conta da produção literária e intelectual que surgia, ao ritmo de edições e reedições, através de um escrito disponível para todos os leitores de um determinado jornal. A crítica aliada à universidade, por sua vez, não mais obedece à dinâmica das novas publicações ao mesmo tempo em que se dirige apenas a um grupo circunscrito de leitores (os assim chamados pares, em sua maioria).

Entre o rodapé semanal de domínio público e a revista acadêmica periódica destinada aos pares, os jornais brasileiros fizeram mais de uma tentativa para contemplar a circulação de notícias e escritos literários, intelectuais e culturais. Um exemplo é o *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo* do qual tratamos mais detidamente no segundo capítulo devido ao elo com a trajetória intelectual de Antonio Candido. Mas houve (e há) uma série de outros suplementos e cadernos.¹ Compreender a fundo suplementos e cadernos exigiria, obviamente, estudos caso a caso, para entendê-los no contexto da história do próprio jornal e, depois, da cidade, do Estado e do país, assim como Elizabeth Lorenzotti faz no caso do *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo* e Patrícia Lima faz na tese *Caderno B do Jornal do Brasil*. Nessa tese, por exemplo, Lima propõe que a criação do caderno tem relações com as mudanças provocadas pela transferência da capital brasileira do Rio de Janeiro para Brasília – o então novo Estado da Guanabara, governado por Lacerda, tinha a determinação de “manter

¹ *Suplemento Dominical* e *Caderno B (Jornal do Brasil)*, *Suplemento Literário de Minas Gerais*, *Movimento Literário (Folha da Manhã)*, *Caderno H (Zero Hora)*, *Dia D (O Dia)*, *Tribuna Bis (Tribuna da Imprensa)*, *Álbum de Domingo (Diário de Pernambuco)*, *Suplemento de Domingo (Jornal do Commercio)* etc. Além do já indicado, cf. estudos na bibliografia (de Barreto; Ferreira; Lima; Marques e Novaes; M. Nunes; Lins e Amaral).

o *status* da cidade de vitrine do Brasil para o exterior, síntese da identidade brasileira, principalmente no aspecto cultural”.²

Na infinidade de cadernos culturais e suplementos literários, a questão geral mais importante a atentar é a da distinção entre eles, como aparece de maneira precisa em um parágrafo de Patrícia Lima: os “segundos cadernos diferem dos suplementos literários primeiro por serem diários, e depois por estarem recheados de variedades”; os “suplementos literários, voltados para as redes de sociabilidade de intelectuais afins, têm matérias mais críticas do que os cadernos de cultura”, foram concebidos “como complementos, e não como partes que fazem falta ao todo, são uma espécie de presente para os leitores.”³

Dessa forma, com as muitas transformações ocorridas entre o descenso do rodapé (nos anos 1950) e a consolidação do novo regime universitário (nos anos 1970), o que encontramos nos anos 1980 é a completa predominância de segundos cadernos. E, a partir de então, o processo de compressão das páginas dedicadas à publicização da leitura *literária* apenas aumentou — narrativas ficcionais de *best-sellers* ou de televisão ou de Hollywood dominam a cena.

Como também vimos, a toda essa mudança liga-se uma transformação também profunda no tipo de formação pela qual passam os críticos. Se antes eles eram bacharéis em sua maioria, passariam a ser provenientes de cursos específicos de Letras. Se antes as bases da formação eram a poética e a retórica aristotélicas, novas bases foram estabelecidas através de um currículo modernizado, abasileirado e com modernas teorias literárias. Se antes o crítico encontrava-se dividido entre uma infinidade de atividades (atuar na vida política, como vimos nos casos de Alvaro Lins e Franklin de Oliveira; escrever não apenas sobre literatura), o campo de atuação passou a ser cada vez mais circunscrito, de maneira que, para muitos, restringe-se a lecionar e publicar estudos.

Assim sendo, enquanto ganha em profundidade, contrapondo-se a um imediatismo editorial e de jornal, a crítica atinge um grupo cada vez mais restrito de leitores. Em vários momentos da transição ou depois de essa ter sido concluída, escritos de crítica literária surgem nos jornais, mas essa deixa de ser sua razão de ser, houve a passagem de uma característica que era rotineira para algo um tanto fortuito. Nessas transformações, a literatura, que não é coisa apenas de especialistas, torna-se, em larga medida, justamente isso: um saber especialista. A literatura torna-se, preferencialmente, o objeto de estudo da crítica, com seu aparato de conhecimentos proporcionado àqueles que obtiveram a formação necessária para

² LIMA, P. *Caderno B do Jornal do Brasil*, 2006, p. 47

³ *Ibid.*, p. 78

dominá-lo.

Se nos rodapés ou nos suplementos ou nos cadernos a literatura já atraía a atenção de apenas uma parcela de leitores interessados ou que poderiam vir a se interessar, acossada pela massificação e por artes mais modernas, como as narrativas do cinema, a literatura acaba por perder um público mais amplo no mesmo movimento em que, saindo da esfera da iniciativa privada, constrói e amplia o espaço, predominantemente público, da sua preservação e da formação dos seus divulgadores e especialistas (nos cursos universitários de Letras). Sem dúvida, seria necessário adentrar o educacional e o social para precisar sobre a qualidade desses cursos e dos formadores e especialistas que daí provêm, sobretudo a partir dos anos 1970, mas isso já está além dos nossos propósitos aqui.

Considerando o problema de maneira geral, até mesmo porque a literatura perde leitores entre aqueles que estão formativa e socialmente em condições para tanto, os extremos do nó nas condições de recepção crítica estão justamente nisto, nesta encruzilhada: “evitar os escolhos tanto da perspectiva apocalíptica quanto da integrada”,⁴ ou seja, atingir mais leitores através da submissão à maior publicidade garantida pela dinâmica imediatista de jornais, revistas não acadêmicas e novas edições de livros ou, por outro lado, ficar à margem dessa dinâmica e destinar escritos quase que exclusivamente ao pares.

Como vimos, os críticos de rodapé procuravam, de várias maneiras, fugir ao primeiro extremo ainda nos limites desse tipo de crítica, uma vez que dedicavam escritos também a obras já consagradas e retornavam a obras de anos recentes para reconsideração. Um passo além, no sentido de romper com a exigente rotina semanal do rodapé, pode ser encontrado na trajetória de Antonio Candido, que passou, paulatinamente, da condição de titular de rodapé à de professor universitário que contribui ocasionalmente com o jornal, tendo se dedicado a elaborar livros ou ensaios destinados a revistas acadêmicas que vieram a se tornar livros. Críticos como Bosi, Costa Lima e Meneses acentuariam esse processo de privilegiar revistas acadêmicas e livros. Nesse novo estado de coisas, o crítico que se propõe a romper as barreiras do confinamento especializado, escreve por um período ou circunstancialmente para revistas não estritamente acadêmicas ou para os cadernos de jornais.

Trata-se, portanto, de uma crise. E a crise da crítica, como não poderia deixar de ser, forma par com a crise da literatura. Tais crises certamente se devem a razões inumeráveis, sobretudo em um país como o Brasil, mas há dois pontos decisivos: na primeira metade do século XX, a alfabetização amplia-se percentualmente, expandindo o público leitor, mas “à

⁴ GALVÃO, W. N. “Indústria cultural e globalização”, *As musas sob assédio*, 2005, p. 15

medida que crescia, ia sendo rapidamente conquistado pelo grande desenvolvimento dos novos meios de comunicação”, então, “no momento em que a literatura brasileira conseguia forjar uma certa tradição literária”, já é um momento no qual “as tradições literárias começavam a não mais funcionar como estimulante”;⁵ depois, na segunda metade do século, após uma “época dourada do nosso jornalismo literário”,⁶ passa a preponderar “a supremacia do mercado e a indústria cultural”, o escritor “não consegue divisar a fisionomia do seu leitor, não sabe para quem está escrevendo e não quer escrever para aqueles que aceitam o conformismo”,⁷ e ambos, escritor e leitor, completa Benedito Nunes ao delinear o estado de coisas no início do século XXI, “não divisam mais a fisionomia do crítico”.⁸

Walnice Galvão, por sua vez, em livro de 2005, aprofunda o diagnóstico e sintetiza num quadro oportuno: os “resultados da transformação cabal da literatura em indústria cultural se constatarem no temor à experimentação formal, na mediania do discurso, no recuo da preocupação estética”; a “crítica literária militante definhou, e o *press release* tendeu a expulsá-la dos periódicos”; ela, então, refugiou-se na universidade e na “produção ensaística sem precedentes na história do país”, mas, em contrapartida, “a resenha de livros novos foi ganhando uma proeminência que nunca tinha tido”; desapareceu “a figura do intelectual autônomo, todos foram integrar os quadros da universidade, sendo seu canal de expressão a tese, depois publicada ou não em livro, tornando o ensaísmo um gênero literário marcante”.⁹

Desde esses diagnósticos de Nunes e Galvão no limiar do século XXI, as possibilidades de contato entre os três envolvidos (escritor, crítico, leitor) ampliaram-se consideravelmente. Meios de comunicação, mercado editorial e, mais amplamente, a indústria cultural estão sujeitos à *comunicação direta*, sujeitos às respostas de seus receptores de maneira antes inimaginável. Se, por exemplo, um leitor de jornal, precisava antes se envolver em todos os trâmites necessários ao envio de uma carta para um crítico, agora ele pode se manifestar em questão de minutos, até por meio de um aparelho de celular. Certamente isso leva a discussões sobre a quantidade e a qualidade dessas respostas, mas o fato é que as possibilidades de comunicação em geral e de comunicação escritor-crítico-leitor foram redimensionadas de modo a possibilitar canais inclusive para a circulação até de obras inteiras através de livros eletrônicos ou outros meios.

Isso permite, sendo otimista, vislumbrar uma vereda que se abre, vislumbrar a passagem

⁵ CANDIDO, A. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, *Literatura e sociedade*, 2008, p. 144

⁶ NUNES, B. “Nota à presente edição”, *O dorso do tigre*, 2009, p. 9

⁷ GALVÃO, W. N. “As falas, os silêncios”, *Desconversa*, 1998, pp. 57-58

⁸ NUNES, B. “Crítica literária no Brasil ontem e hoje”, *Rumos da crítica*, 2000, p. 74

⁹ GALVÃO, W. N. “Indústria cultural e globalização”, *As musas sob assédio*, 2005, p. 29

da quantidade à qualidade nos contatos entre críticos, escritores e leitores *de literatura*, pois, em auxílio às vias tradicionais, o recíproco “divisar a fisionomia” e o recíproco processo de definimento passaram por um processo significativo de reconfiguração para os três grupos. Resta, sempre, atentar à finalidade desse divisar, que vai estar constantemente sob a pressão dos interesses facilitadores da massificação.

E aí retornamos, novamente, aos extremos do velho dilema da crítica: atingir mais leitores através da submissão à maior publicidade garantida pela dinâmica imediatista do massificado ou ficar à margem dessa dinâmica e destinar escritos apenas a um grupo restrito.

O caminho parece estar em distinguir de maneira precisa entre o *fácil* e o *comunicável*, ou seja, o primeiro confunde-se com o consumível; o segundo é diferente, pois, ao mesmo tempo em que não se reduz ao *fácil*, não se atém à linguagem inteligível apenas aos pares, procura impulsionar o *leitor comum* para além do ponto no qual se encontra – em todos os sentidos: literário, cultural, político, socioeconômico, existencial etc.

Podemos, para fechar esse tópico de abordagem histórica, recuperar alguns preceitos de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, os dois escritores aqui em foco.

É necessário, propõe o escritor alagoano, fugir à linguagem (bacharelesca ou livresca) que gera a incomunicação, como aquela, por exemplo, do Barão de Macaúbas – “Infelizmente um doutor, utilizando bichinhos, impunha-nos a linguagem dos doutores.”¹⁰ Com a escrita, dizia ainda em *Linhas Tortas*, constroem-se “armas insignificantes, mas são armas”.¹¹

Por outro lado, não é possível, já dizia o escritor mineiro, contentar-se com a “receita de Hollywood” – “segundo a qual é preciso sempre orientar-se pelo limite mais baixo do entendimento”, assim como ocorre com a receita das narrativas televisivas. A “minha língua”, prosseguia sem descuido o escritor, é “a arma com a qual defendo a dignidade do homem”.¹²

Assim considerada, a linguagem literária, e a sua satélite linguagem crítica, tem potencialmente a potência de atacar outras linguagens, incluindo aí tanto a linguagem da incomunicação quanto a linguagem da massificação. E a finalidade — o *para que* — do combate insignificante é sempre a mesma: a dignidade humana, por mais que seja cada vez mais difícil, no modernizante caos ordenado de coisas precificadas, divisar sua fisionomia.

¹⁰ RAMOS, G. *Infância*, 1969, p. 140

¹¹ Idem, “Os sapateiros da literatura”, *Linhas Tortas*, 1970, p. 233

¹² ROSA, J. G.; LORENZ, G. “Diálogo com Guimarães Rosa”, *Ficção completa*, v. 1, 2009, p. LV

2. Leituras da crítica

O propósito desse tópico é encerrar a parte que contempla propriamente a recepção crítica. Portanto, finalizar especificamente a abordagem das leituras, ou seja, *o que* os críticos leram nas obras de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa.

Para tanto, é necessário, antes, traçar um panorama sucinto de diversas outras leituras relevantes de obras dos dois escritores, estabelecendo relações com duas questões centrais nessa tese. A primeira delas diz respeito às características da crítica, tendo como termo de comparação os rodapés, os escritos em suplementos/cadernos ou os estudos universitários. A segunda questão é a possível articulação com os escritos dos oito críticos dos quais nos ocupamos detidamente nos capítulos anteriores — disso, no decorrer desse tópico, fazemos algumas indicações sobre o surgimento, desenvolvimento ou não-desenvolvimento de discussões relativas a *o que* foi lido ao longo do tempo nas obras.

Após esse panorama, que faz um movimento de abertura para a consideração mínima de escritos infundáveis, faremos o movimento inverso de fechamento para sugerir o que os estudos revelam sobre os críticos e sobre os escritores e, por fim, para dimensionar o que os diversos escritos críticos nos acrescentam.

Começando pelo diagnóstico de Luís Bueno no abrangente *Uma história do romance de 30*, verificamos que o autor diz sobre Graciliano Ramos, mais de uma vez, que “somente no final da década é que se pode afirmar com segurança que sua importância foi claramente percebida e estabelecida”, isso por não se exigir mais dele “romance proletário puro”, o “tempo da nova dúvida (1937-1939)” foi o início de um “tempo de despolarização” – “no sentido em que se entendia o racha ideológico do início da década – que contribuiu para o final da hegemonia do romance social e, conseqüentemente, para uma possibilidade um pouco maior de visibilidade para o romance psicológico”. Nessa direção, Bueno diz ainda que é num inquérito da *Revista Acadêmica*, entre 1940 e 1941, “que se pode notar a primeira grande manifestação da percepção da importância” do escritor alagoano, que “terminaria atrás apenas de Machado de Assis e Aluísio Azevedo, e portanto à frente de José Lins do Rego, o quarto colocado, e Jorge Amado, o sexto”.¹³ A tal inquérito podemos pospor as comemorações em torno do cinquentenário do escritor em 1942, as quais resultaram no livro *Homenagem a Graciliano Ramos* – obra não mencionada em *Uma história do romance de 30*.

Sendo assim, a confiar em Bueno, o rodapé que Alvaro Lins intitulou “Vidas secas”, de

¹³ BUENO, L. *Uma história do romance de 30*, 2006, p. 228, 426

outubro de 1941, como vimos aqui no primeiro capítulo, já se inseria num período de nova percepção quanto às obras de Graciliano Ramos. A tal rodapé podemos juntar dois escritos originalmente do final dos anos 1930 que não chegaram a ser tratados por Bueno mas cujos críticos foram mencionados pelo escritor em carta a Antonio Candido:¹⁴ João Gaspar Simões e Olívio Montenegro – esse último retomou seu escrito após a publicação de *Infância*. Assim, com o escrito de mais um nome mencionado na mesma carta, Floriano Gonçalves, além de Lins, Milliet, Martins e Candido, encontramos em *Homenagem* outras duas importantes leituras dos anos 1940: a de Carpeaux e a de Laura Austregésilo.

Montenegro, nas três partes de seu escrito já reformulado, mostrava ainda estar bastante vinculado à divisão dos anos 1930 (romance social *versus* romance intimista), portanto, valorizava *S. Bernardo* e *Angústia* como romances de introspecção. Ao tratar de *Vidas secas*, o crítico desconfiava daquilo que, cinquenta anos depois, Candido veio a definir como um narrador que “institui a humanidade de seres que a sociedade põe à margem”. Primeiro, Montenegro apontava a respeito as cogitações dos meninos sobre os nomes das coisas, depois, dizia que Fabiano não era uma “criação desinteressada”.¹⁵ Simões, por seu turno, crítico português e fora da divisão social *versus* intimista, em texto que era originalmente um rodapé de “1-9-938”, já comparava a técnica do romance à de Faulkner, fazia restrições a *Angústia* através de contraste com obras de Dostoievski, e preferiu desenvolver sobre *S. Bernardo*, considerado o melhor romance: “forte e irreverente língua oral em que os escritores brasileiros estão a criar a sua literatura”; “um homem que se nos mostra em toda a ferocidade do seu caráter”; o “romance é dominado pela mesma preocupação: dizer o máximo com o menor número de palavras”, daí a “força excepcional da obra”.¹⁶

Laura Austregésilo demonstrava, assim como Montenegro, também estar ainda bastante ligada à divisão romance social x romance intimista. Em “As faces secretas de Graciliano Ramos”, a começar pelo título, focava o lado psicológico, atribuindo ao romancista uma premissa da qual ele não se afastava nos romances, o sofrimento. Nessa direção, mesmo no romance que complicava e complica esse tipo de leitura, a crítica considerava haver no protagonista de *Vidas secas* um “fundo bom, digno, humano, fundo que nenhum sofrimento deformou para a maldade, supera o impulso perverso ditado pelo meio; e Fabiano deixa o soldado amarelo passar”.¹⁷ De fato, em “Discurso de Graciliano Ramos”, texto que consta no

¹⁴ cf. CANDIDO, A. “Prefácio”, *Ficção e confissão*, 2006, pp. 9-15

¹⁵ MONTENEGRO, O. “Graciliano Ramos”, *O romance brasileiro*, 1953, pp. 223-224

¹⁶ SIMÕES, J. G. “A obra de Graciliano Ramos”, *Crítica. I*, 1942, pp. 308-310

¹⁷ AUSTREGÉSILO, L. “As faces secretas de Graciliano Ramos”, *Homenagem a Graciliano Ramos*, 1943, p. 85

mesmo livro de homenagem, o escritor vinculava seus personagens a sofrimento, entretanto, a premissa tinha duas faces: “essas personagens, que, estacionando em degraus vários da sociedade, têm de comum o sofrimento”.¹⁸ Essas duas faces foram amplamente contempladas por Otto Maria Carpeaux em mais um escrito que integrou *Homenagem*. “Vou construir o meu Graciliano Ramos”, dizia o crítico austríaco. E apontava questões com as quais críticos posteriores, como Candido, Milliet, Wilson Martins, Franklin de Oliveira, Bosi etc. viriam a dialogar: “mundo infernal”, “mundo da morte”, mundo imóvel (sertão) $\times$ mundo do movimento (cidade); é clássico mas experimentador, os quatro romances são diferentes; aproximação com escritores russos; oposição entre “destruir o mundo exterior” e “salvar a alma”. Talvez o ponto principal do ensaio sejam as três páginas em que Carpeaux articulava sonho (Freud), “abstração do tempo” (com citação de Alvaro Lins, “no melhor artigo que se escreveu sobre Graciliano Ramos”), egoísmo, “mundo irreal”, imaginação e “tentativas de destruição”.¹⁹

O ensaio de Floriano Gonçalves, que vinha anteposto à segunda edição de *Caetés* (1947), diferenciava-se dos textos anteriores pela extensão superior (mais de 75 páginas) a de um rodapé ou mesmo de uma série deles, como a de Candido. Entretanto, o objetivo era o mesmo (traçar uma visão de conjunto) e a extensão não garantia maior qualidade ao escrito. Gonçalves fazia reflexões gerais sobre o romance e tentava leitura dos romances nos termos de “evolução dialética”. O crítico centrava suas análises sobre temas: questões sociais e políticas, as mulheres centrais, as relações com os trabalhadores, os crimes, o sexo e o amor, a religião, os pais, as mães e as famílias, o tempo interior e o tempo objetivo etc. De qualquer maneira, havia passagens relevantes, que procuravam fundamentar, por exemplo, o juízo sobre *Vidas secas* ser “no sentido literário a maior realização do autor”. Diferentemente dos três romances anteriores, “com a técnica de estudar a persistência na memória de momentos próximos e longínquos”, Graciliano Ramos “prefere narrá-los como eles se apresentam, com a simplicidade e a nitidez de quem grava em superfície de aço”, “é o romance mais plástico e mais bem realizado do romancista”, “manejo magistral” – “surpreendentemente” – “do silêncio como categoria estética”. Se nos outros romances o crime seria apenas a “desforra do homem isolado”, em *Vidas secas* “se equilibram a necessidade do crime e a inutilidade do crime isolado para a salvação do homem”, “impõe-se, implicitamente, a necessidade do crime coletivo, dentro do conceito de moralidade burguesa, a revolução social”.²⁰

¹⁸ RAMOS, G. “Discurso de Graciliano Ramos”, *Homenagem a Graciliano Ramos*, 1943, p. 29

¹⁹ CARPEAUX, O. M. “Visão de Graciliano Ramos”, *Homenagem a Graciliano Ramos*, 1943, pp. 56-73

²⁰ GONÇALVES, F. “Graciliano Ramos e o romance: ensaio de interpretação”, *Caetés*, 1947, pp. 56-75

Com esses escritos, verificamos que a fortuna crítica de Graciliano Ramos ainda estava apenas em seus primórdios nos anos 1940. Esses estudos e aqueles de que tratamos longamente no primeiro e no segundo capítulo, serviriam como referência para o diálogo crítico – e alguns deles, como por exemplo os de Candido e Carpeaux, o fazem ainda hoje. Como vimos, enquanto os críticos ainda constituíam o primeiro capítulo da recepção crítica mais consistente do escritor alagoano, outro prosador, Guimarães Rosa, traria novos desafios ao exercício da crítica. E como sabemos, tudo isso coincidia com o processo de ampliação de novo espaço para formação e atuação de críticos, as universidades. Sobretudo a partir da segunda metade dos anos 1950, houve uma multiplicação pletórica no número de escritos críticos. A simples consulta bibliográfica concernente à recepção de *Memórias do cárcere*²¹ ou, por outro lado, de *Corpo de Baile* e *Grande sertão: veredas*²² dispensa maiores considerações sobre isso.

Diante do mar de escritos, é necessário selecionar alguns dos mais importantes. Sobre Graciliano Ramos, acrescentamos aos que já tratamos aqueles de: Sodré, Carlos N. Coutinho, Mourão, Rosenfeld, Affonso Romano, Lafetá, Abdala Jr., Bulhões e Miranda. E sobre Guimarães Rosa, aqueles de: Proença, irmãos Campos, Mary L. Daniel, Eduardo Coutinho, Rónai, Benedito Nunes, Schwarz, Walnice Galvão, Utéza, Garbuglio, Arroyo, Bolle, Starling, Roncari, Arrigucci Jr., Wisnik, Hansen, Ginzburg, Cleusa Passos e Pacheco.

Os escritos de quase todos esses autores já constituem estudos mais detidos, sendo que alguns deles, provenientes de pesquisas de doutoramento, tornaram-se livros e, portanto, tiveram maior difusão. Limitaremos aqui a indicar alguns pontos-chave. Para começar, daqueles escritos que ainda se aproximavam das características do rodapé para a publicação em jornais – ou de um ensaio introdutório não muito longo a se antepor a uma edição da obra –, destacamos os de Sodré, de Haroldo de Campos, de Rónai e de Nunes.

Nelson Werneck Sodré, muito ao contrário de Wilson Martins, colocava as *Memórias do Cárcere* como o testemunho de uma época e um libelo, alternando considerações sobre a obra com muitos elogios ao escritor: “Contrastes singulares, avultarão ainda mais em vista de que são vivas muitas dessas figuras e aguardam, para todos, um interesse fascinante”, “a obra tem importância como depoimento, – tem mesmo uma importância desmedida”.²³ De outro lado, focando prioritariamente a linguagem em obras de Guimarães Rosa, Haroldo de Campos

²¹ cf. MIRANDA, W. M. “Sobre *Memórias do Cárcere*” (em 1953-1954), *Corpos escritos*, 2009, pp. 162-165

²² cf. por exemplo, as referências constantes no volume *Fortuna Crítica* e em *Ficção completa*.

²³ SODRÉ, N. W. “*Memórias do cárcere*”, *Memórias do cárcere*, 1969, p. XI

tratava de “Meu tio o iauaretê”, ainda em 1962, para propor que com o sobrinho do iauaretê a prosa “se faz o âmbito ovidiano onde se cumpre a metamorfose em ato”, assim, “não é a estória que cede o primeiro plano à palavra, mas a palavra que, ao irromper em primeiro plano, configura o personagem e a ação, devolvendo a estória”.²⁴ Como sabemos, esse seria o exemplo reiterado de Costa Lima para a mimesis da produção. Anos antes do ensaio de Haroldo de Campos, o irmão Augusto já havia dedicado um ensaio à linguagem do escritor mineiro. Fugindo às características do rodapé com a citação de muitos trechos para comparar *Finnegans Wake* com o romance de Riobaldo, o crítico concluía um tanto apressadamente que a obra de Joyce era mais complexa, pois enquanto o irlandês “escolheu para campo de ação os idiomas universais, num ‘panorama’ linguístico que o projeta num nível internacional de comunicação”, Guimarães Rosa operava com o português de modo a circunscrever uma linguagem de “caráter basicamente regional”.²⁵

Os escritos de Benedito Nunes eram ainda destinados ao domínio público, entretanto, nenhum dos cinco textos estava mais sujeito ao imediatismo do rodapé. O primeiro deles era sobre o amor, e a abordagem guiava-se por uma síntese definida nos seguintes termos: o tema repousa no platonismo, “porém, numa perspectiva mística heterodoxa, que se harmoniza com a tradição hermética e alquímica, fonte de toda uma rica simbologia amorosa, que exprime, em linguagem mítico-poética, situada no extremo limite do profano com o sagrado, a conversão do amor humano em amor divino, do erótico em místico”.²⁶ E havia um longo percurso de leituras de filosofia, alquimia e religião para fundamentar a análise. Depois, em um par de escritos que pode ser considerado um ensaio, “A viagem” e “A viagem do Grivo”, Nunes tratava do tema da viagem de maneira geral, até *Primeiras estórias*, mas se detia com especial atenção sobre aquela de Grivo, pois considerava identificar aí a “verdadeira síntese da concepção de mundo de Guimarães Rosa, onde certas possibilidades extremas de sua técnica de ficcionista se concretizam”.²⁷ Numa remissão aos ensaios de Candido e de Cavalcanti Proença – desse último tratamos logo abaixo –, o crítico paraense ligava o conto à Demanda do Graal e passagens entre planos. Quanto ao primeiro ponto, o bem que Grivo entrega ao mandante é imaterial, é apenas o “relato das coisas vistas e imaginadas durante o percurso”; quanto ao segundo ponto, desde “A viagem”, Nunes tratava o espaço de maneira não regionalista, contrastando-o com o que ocorria em *Dom Quixote* e *Ulisses*, para concluir,

²⁴ CAMPOS, H. “A linguagem do iauaretê”, *Guimarães Rosa*, 1991, pp. 575-576

²⁵ CAMPOS, A. “Um lance de 'dês' do Grande Sertão”, *Guimarães Rosa*, 1991, p. 348

²⁶ NUNES, B. “O amor na obra de Guimarães Rosa”, *O dorso do tigre*, 2009, p. 137

²⁷ Idem, “A viagem do Grivo”, *O dorso do tigre*, 2009, p. 173

sem nenhum sinal de prejuízo causado pelo lugar, que havia uma passagem do “plano da realidade concreta ao mitopoético”, assim como o escritor sobrepunha a “imagem de Beatriz” à da “prostituta Nhorinhá, vista pelo Grivo”.²⁸

A questão do espaço e do seu tratamento linguístico voltaria a ser assunto em dois textos. O crítico-filósofo paraense falava em três sertões: “uma 'região ética' e uma 'região espiritual' que sobrelevam a região social e natural do primeiro sertão, de cunho estritamente regionalista”, assim, do “mesmo modo que este se desdobra num segundo sertão, que é ético, por sua vez desdobrável num terceiro, místico ou religioso, que supra-ordena o primeiro”, a linguagem do narrador Riobaldo, “naquilo que tem de propriamente regional e até de multi-regional, eleva-se, por duas séries de mediações, ao *grau de ênfase* com que narra a aventura humana e ao *nível de gravidade* com que apresenta o jogo das forças metafísicas superiores”.²⁹ No segundo texto, encontramos a explicação para o proceder rosiano desde “São Marcos”: “O narrador as descreve [fauna e flora] numa prosa naturalista suntuosa, à maneira do melhor Zola, de *Germinal* ou de *Le ventre de Paris*.” Adiante, depois de citar *Grande sertão: veredas*, o crítico insistia: “A minúcia da descrição é a de um naturalista; mas é poético o timbre dos nomes populares dos passarinhos.”³⁰

Nunes tratou também de *Tutameia* em outro ensaio breve, identificando o “clima de comédia”,³¹ entretanto, o texto não tinha a mesma penetração dos anteriores. Coube a Paulo Rónai, amigo de Guimarães Rosa como Franklin de Oliveira, publicar em jornal dois textos que viriam a formar um ensaio ainda hoje importante. Rónai, que escreveu no ano seguinte à morte do escritor mineiro, fazia questão de mencionar, tal como Oliveira, “conversas esfuziantes” antes de abordar cada um dos quatro prefácios que compunham “uma profissão de fé e uma arte poética”. Nisso, localizava “confissões das mais íntimas” no encontro de dois eus, o Rosa comprometido e o Rosa alheado. E o crítico interpretava o episódio: “Possivelmente há em tudo isto uma alusão à reduzida influência de nossa vontade nos acontecimentos, às decorrências totalmente imprevisíveis de nossos atos.” Ou seja, algo muito distante do “marxista *in natura*” de Oliveira e próximo ao determinismo que Bosi viria a atribuir a Graciliano Ramos em contraste com Guimarães Rosa. O resumo sobre os inúmeros personagens, na contramão do que afirmara o próprio Rónai sobre haver homogeneidade, vai demonstrar ser um conjunto heterogêneo: “Só por exceção aparece neles alguma pessoa

²⁸ NUNES, B. “A viagem do Grivo”, *O dorso do tigre*, 2009, pp. 178-183

²⁹ Idem, “A Rosa o que é de Rosa”, *O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário*, 22 de março de 1969, p. 2

³⁰ Idem, “Bichos, plantas e malucos no sertão rosiano”, *Veredas no sertão rosiano*, 2007, p. 22, 26

³¹ Idem, “Tutameia”, *O dorso do tigre*, 2009, p. 195

ligada ao século XX, à civilização urbana e mecanizada”, nos “caminhos sem fim, topamos com vaqueiros, criadores de cavalos, caçadores, pescadores, barqueiros, pedreiros, cegos e seus guias, capangas, bandidos, mendigos, ciganos, prostitutas”, um mundo no qual “a hierarquia culmina nas figuras do fazendeiro, do delegado e do padre”; a ficção remetia a um mundo real com o qual o escritor continuava ligado, nunca “se rompeu a comunhão entre ele e a paisagem, os bichos e as plantas e toda aquela humanidade tosca em cujos espécimes ele amiúde se encarnava, partilhando com eles a sua angústia existencial”.³² Se um amigo exagerava por um lado (Oliveira: o escritor era marxista), o outro exagerava por outro lado (Rónai: o escritor, mundo afora ou no Rio, partilhava a angústia existencial).

Passando a ensaios que já não mais se destinavam a jornais, encontramos, primeiramente, em “Trilhas no Grande Sertão”, de Proença, um texto que serviu de referência para toda (ou quase toda) a crítica posterior. O crítico, que a “Nota da editora” informava ter participado como militar da perseguição à Coluna Prestes em Pirapora,³³ demonstrava conhecer bem regiões referidas pela narrativa de Riobaldo. Isso certamente contribuiu para que Proença propusesse haver uma “superposição de planos” na obra (três partes: individual, coletiva, mítica). Assim sendo, o narrador relatava uma epopeia à maneira da *Demanda do Graal*, era “Dom Riobaldo do Urucuia, cavaleiro dos campos gerais”. Diadorim “é também figura de 'romance-velho', *A filha de D. Martinho*”. No plano mítico, Cavalcanti Proença tateava um tanto imprecisamente a interpretação para a simbologia dos elementos naturais (vento, mar etc.). Para completar, o crítico fazia um apanhado dos “aspectos formais”, tratando dos procedimentos híbridos de criação de palavras ou recurso a vocábulos em geral (latinismos, arcaísmos etc.); depois discutia sobre oralidade, com exemplos (expletivos, pleonismo etc.). Havia, portanto, muitos pontos de convergência entre o ensaio de Proença e o de Candido, sendo que esse fazia, de fato, referência ao estudo daquele. Entretanto, o pacto, questão simbólica talvez impertinente para a leitura de Proença, foi considerado como inexistente e não houve desenvolvimento a respeito: “Não veio o demônio, porque Deus estava com o guerreiro.”³⁴ Além disso, o social também não era tratado, sustentando a-historicamente a equivalência (ou quase isso) de Riobaldo e Diadorim com personagens medievais.

Dialogando com abordagens pela via da linguagem, como as dos irmãos Campos, Mary L. Daniel e Eduardo F. Coutinho questionaram o “caráter basicamente regional” proposto por

³² RÓNAI, P. “Tutaméia”, *Guimarães Rosa*, 1991, 528-532

³³ cf. “Nota da editora”, *Augusto dos Anjos e outros ensaios*, 1959, sem numeração de página

³⁴ PROENÇA, M. C. “Trilhas no Grande Sertão”, *Augusto dos Anjos e outros ensaios*, 1959, pp. 158-172

Augusto de Campos. Entre muitos outros que trataram das especificidades da linguagem rosiana, a norte-americana — orientada por Wilson Martins — levou a sério a insistência de que os processos estilísticos seriam o “atrativo mais saliente” de Guimarães Rosa. Assim, o estudo dedicava capítulos ao léxico, à sintaxe e à mistura prosa-poesia para concluir que há “no estilo do autor um paradoxo inerente, pois ao passo que se desenvolve segundo linhas essencialmente orais, regionalistas, possui um tom claramente retórico e frequentemente de elevada qualidade poética”, as obras não devem ser lidas como “puramente realistas, pois fica sempre presente certo elemento surrealista que foge à análise”.³⁵ Eduardo Coutinho chegava à mesma constatação paradoxal, e em termos muito próximos àqueles de Antonio Candido para os jagunços (“são e não são reais”): “Os personagens de Guimarães Rosa falam e ao mesmo tempo não falam a língua corrente dos sertões.” Por um lado, a linguagem “tem uma série de termos e construções, um ritmo e uma certa cadência, um conteúdo altamente emocional e uma maneira especial de dizer as coisas, que são típicos dos sertões”. Por outro lado, há uma transcendência, esses seriam “apenas alguns aspectos da linguagem, aqueles que estão associados à primeira dimensão dos sertões — a região física e social”.³⁶

Em outro ensaio longo, deparamo-nos com mais um escrito importante que circulou a partir dos anos 1960, entretanto, muito distante do ensaio de Proença, o teor das discussões era eminentemente social. “Graciliano Ramos”, de Carlos N. Coutinho, norteado por leituras de Lukács, fazia uma abordagem que se pretendia mais à esquerda do que aquelas de Candido e mesmo Bosi. A discordância vinha expressa explicitamente em nota de rodapé. Ao “pessimismo radical” de Candido, atribuído à visão do escritor alagoano, Coutinho contrapunha um humanismo nos seguintes termos: “o *máximo de consciência possível do povo brasileiro*”, ou seja, “do conjunto de classes sociais que se opõem à nossa realidade semicolonial e que lutam pelo desenvolvimento independente – nacionalista e democrático – de nosso País”, formulando “uma perspectiva socialista, ainda que abstrata (tal como as próprias condições permitiam).” Mesmo o processo de criação literária era compreendido através de uma contundente terminologia marxista de consciência e autoconsciência. Assim, entre o primeiro romance e os posteriores, o que estava em jogo não era o fato de o escritor errar ou acertar a mão na elaboração de obras literárias, mas “o fato de ter ele realizado uma autocrítica também prática, e de nos ter dado — após *Caetés* — três das maiores obras-primas do realismo crítico brasileiro”. Outros exemplos desse modo de ler poderiam ser localizados no ensaio. E Coutinho, apesar da complexidade das discussões sociais e econômicas, prendia-

³⁵ DANIEL, M. L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*, 1968, pp. 169-170

³⁶ COUTINHO, E. “Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem”, *Guimarães Rosa*, 1991, p. 255

se a Lukács e a romances que não eram do século XX como parâmetro para a leitura, assim, tratava-se para o crítico brasileiro, em *Vidas secas*, de “realidade relativamente simples e pouco densa”, “realidade quase linear, sem conflitos dramáticos intensos”, personagens com “baixo nível psicológico.” Para concluir, Coutinho faria uma concessão: “uma composição aberta, relativamente linear, onde as partes possuem uma maior autonomia relativa, embora se mantenha a organicidade”.³⁷

Anatol Rosenfeld, num ensaio curto mas de ampla perspicácia, discordaria de muitos críticos, inclusive Coutinho, Lins e Candido, ao colocar *Vidas secas* no mesmo nível literário de *S. Bernardo* e *Angústia*, observando ainda sobre o romance: “talvez o mais fascinante”, uma “epopeia da frustração”. O crítico estrangeiro compreendia, em todos os romances, a “região” (aspas dele) de maneira não regionalista, ou seja, como “uma substância própria, uma totalidade inseparável de clima, paisagem, sociedade, cultura e língua”. Em uma “narração objetivamente disciplinada”, com poética “linguagem obrigada ao absolutamente essencial”, o escritor “consegue emprestar palavras às figuras quase desprovidas de fala”, o narrador “permanece próximo de suas figuras balbuciantes, quase mudas, que lhe acontece um milagre, o de transformar a insonoridade de sua miséria em fala”.³⁸ Tratava-se, portanto, de uma leitura em que a disposição favorável em relação à obra só seria igualada, nos escritos de Candido, como vimos, pelo último escrito, em 1988. Bem antes disso, em mais um sinal de importância da obra, *Vidas secas* também foi o romance que Affonso Romano de Sant’Anna escolheu para um de seus estudos em *Análise estrutural de romances brasileiros*. Num escrito similar àqueles de Luiz Costa Lima em *A metamorfose do silêncio*, a abordagem era mais legível apesar de também recair na matematização da narrativa. Nisso, várias questões poderiam ser apontadas nos níveis de análise, mas nos limitamos às hipóteses do “eterno retorno” (hipótese muito próxima do que Bosi viria a chamar de determinismo) e da “dramaticidade fria”³⁹ (questionável por desconsiderar os lances do foco narrativo em suas perscrutações subjetivas, como quando, por exemplo, Fabiano está diante do soldado amarelo perdido, *no drama* de matá-lo ou indicar o caminho).

Atentando a outro estudo bastante minucioso, com a prática de uma espécie de *close reading*, encontramos em *Estruturas*, de Rui Mourão, uma tentativa de equilíbrio entre o textual e o regional-social. Num livro que recorria a muitas citações dos romances, na colagem ao movimento das narrativas, Mourão não deixava de fazer muitas considerações

³⁷ COUTINHO, C. N. “Graciliano Ramos”, *Graciliano Ramos*, 1978, pp. 84-116

³⁸ ROSENFELD, A. “Graciliano Ramos como poeta da seca”, *Letras e Leitura*, 1994, pp. 138-141

³⁹ SANT’ANNA, A. R. “Vidas secas”, *Análise estrutural de romances brasileiros*, 1973, pp. 153-179

sobre o antibacharelismo e sobre o espaço-tempo histórico: “Animando ambientes rurais e urbanos em seus romances”, o escritor construiu obras nas quais “os pratos da balança oscilavam entre a cidade e o campo, sem se definir nesse ou naquele sentido, pois o estabelecimento da nova estrutura não implicou na derrocada completa da antiga, que continuou resistindo dentro do tempo”.⁴⁰ Também preocupado com essas questões, mas fazendo uso de um método estilístico-sociológico, Benjamin Abdala Jr. tratou das obras de Graciliano Ramos num estudo comparado com as do escritor português Carlos de Oliveira.⁴¹ Depois, retomaria discussões sobre os pares ideologia-consciência e linguagem-comunicação no ensaio “Ideologia e linguagem nos romances de Graciliano Ramos”. O crítico fazia aí uma leitura marcadamente marxista muito próxima àquela de Carlos Nelson Coutinho mas, em vez de longos desenvolvimentos sobre questões sociais e econômicas, Abdala Jr. dava primazia às sociais e ideológicas, chegando a um melhor resultado. Assim, o crítico dizia em um parágrafo sintético: “Para desmascarar esses valores da falsa consciência, Graciliano enfatiza o objeto, dentro da totalidade concreta estabelecida pela escrita. Projeta nela modelos ideológicos de setores sociais típicos, que atualizam a linguagem de acordo com sua ética particularista.”⁴² Esse e outros trechos também podem ser lidos como um desdobramento de temas tratados por Candido e Costa Lima ainda nos anos 1960.

Em mais estudos sobre Guimarães Rosa, constatamos que, dos livros de Francis Utéza, José Carlos Garbuglio e Leonardo Arroyo, os dos dois últimos confirmavam em larga medida a disjunção que Alfredo Bosi assinalava ao prefaciar a obra de Garbuglio: “atar o texto firmemente à tradição regionalista” ou analisar “exclusivamente os fatores compositivos e semânticos”.⁴³ Utéza atava esses fatores, tratados como “alquimia verbal”, não ao regional, mas ao que o escritor mineiro considerava ser o “valor metafísico-religioso”. Nesse atar, uma pesquisa em francês que ganhou tradução brasileira graças ao mesmo Garbuglio levou a sério o peso que o escritor atribuía ao metafísico-religioso, investigando a mescla de elementos oriundos de “duas grandes tradições esotéricas do Oriente e do Ocidente”, ou seja, “um crivo em que se conjugam os critérios esotéricos da alquimia e do taoísmo”. Tal abordagem certamente respeita o maior peso que o escritor dava às ressonâncias metafísico-religiosas, mas, como salienta o próprio Utéza, apesar de tais ressonâncias constituírem chaves de compreensão, estamos diante de “uma obra de arte”, não se trata, portanto, de “um tratado de

⁴⁰ MOURÃO, R. *Estruturas*, 1971, p. 137

⁴¹ ABDALA JR., B. *A escrita neo-realista*, 1981

⁴² idem, “Ideologia e linguagem nos romances de Graciliano Ramos”, *Graciliano Ramos*, 1987, p. 403

⁴³ BOSI, A. “Prefácio”, *O mundo movente de Guimarães Rosa*, 1972, p. 7

teologia nem de um compêndio de metafísica”.⁴⁴ Quanto aos livros de Garbuglio e Arroyo, é certo que estavam atentos à disjunção detectada por Bosi, e caminhavam no sentido de superá-la, mas, de qualquer maneira, pela prioridade que cada um deles estabelecia em seus estudos, a disjunção ainda sobressaía. Nesse sentido, Garbuglio focava a linguagem a partir de uma abordagem de base estruturalista, entretanto, o autor apercebia-se da insuficiência do método e encaminhava-se para as relações da linguagem com o visível e o invisível: “a linguagem não é apenas o instrumento de apreensão do mundo e sua substância maior, porque, se é fundamento desta substância, é substância ela própria, enquanto componente desta mesma substância, como faz sentir Merleau-Ponty.”⁴⁵ Arroyo, por sua vez, depois de introdução em que afirmava que não trataria de linguagem, reproduzia críticas do escritor mineiro quanto à “megera cartesiana” e faria mais de uma vez ligações entre a cultura popular, regiões de Minas Gerais e a infância de Guimarães Rosa. No capítulo “Pacto com o diabo”, Leonardo Arroyo citava trechos da passagem sobre o pacto para mostrar e enfatizar a mistura de cultura erudita (que não remetia apenas ao *Fausto* de Goethe) e cultura popular (que não remetia apenas ao sertão de Minas Gerais).⁴⁶

Esse tema permite um contraponto com a leitura de Antonio Candido, que tratava da questão do pacto fundamentalmente como problema da conduta, apoiando-se em *Fausto*, ou seja, pela via do erudito e do moderno. E no grupo de intelectuais que foram orientandos de Candido, constatamos que Roberto Schwarz, antes de praticar a crítica que seria a sua marca, abordou a mistura de gêneros na fala de Riobaldo e o pacto também pela via erudita, comparando o romance brasileiro com o *Dr. Faustus*, de Mann, portanto, obras de “homens eruditos” que fizeram a “incorporação da lenda ao século XX”: “o mito é usado (nesse *usar* localizamos sua modernidade) *como forma de compreender a relação entre tradição e psicologia individual*”.⁴⁷ A comparação dos dois romances ganhava desenvolvimentos e Schwarz reforçava um ponto de “O homem dos avessos”, entretanto, o dedicado intérprete de Machado de Assis não mais retornaria à narrativa de Riobaldo. Coube a Walnice Nogueira Galvão, Davi Arrigucci Jr. e José Miguel Wisnik – além de Adélia Meneses – levar adiante o legado de Antonio Candido no que diz respeito a Guimarães Rosa.

Walnice Galvão, que se dedicou bastante também a Euclides da Cunha, autor surpreendido pela força do sertão, debruçou-se sobre as obras do escritor mineiro desde As

⁴⁴ UTÉZA, F. *JGR: metafísica do Grande Sertão*, 1994, p. 23, 39, 408-409

⁴⁵ GARBUGLIO, J. C. *O mundo movente de Guimarães Rosa*, 1972, p. 132

⁴⁶ ARROYO, L., *A cultura popular em Grande sertão: veredas*, 1984, pp. 7, 245-246

⁴⁷ SCHWARZ, R. “Grande sertão: estudos”, *Guimarães Rosa*, 1991, p. 385

formas do falso. Num primeiro momento, é possível observar que houve um movimento da abordagem sociológica para a antropológica. Tal movimento é perceptível na comparação entre o livro-tese e os três ensaios de *Mitológica rosiana*. Entre eles está um estudo que Candido afirmou lamentar não ter escrito, “O impossível retorno”, sobre “Meu tio o iauaretê”. Galvão explora, muito mais que no livro-tese, e mesmo mais que em “Matraga: sua marca”, as ressonâncias não-modernas do universo literário rosiano. Apoiando-se em Lévi-Strauss, tal como tentou Costa Lima, a crítica recolhia os muitos símbolos do que interpretou como lado da natureza e lado da cultura no processo de oncificação: “Se antes se destacara como bom caçador de onças com armas de fogo, depois as abandona para se servir da zagaia, arma por assim dizer crua”, se antes “comia comida cozida, depois passa a comer comida crua”, se antes “matava onças, depois passa a matar homens”, se antes “servira ao branco senhor-do-fogo, depois passa a servir à onça senhor-do-fogo”.⁴⁸ Já na série de ensaios da parte “Reunião”, há um equilíbrio entre o sociológico e o antropológico. Um bom exemplo é o ensaio que dá título ao livro, sobre o curto conto “Orientação”, de *Tutaméia*. Depois de tratar longamente sobre as ondas imigratórias para o Brasil, que inclui poucos chineses, Galvão foca o processo de “orientalização” de Rita, parceira e ex-parceira de Yao Tsing-Lao, o qual virou Seô Quim.⁴⁹ Outro bom exemplo é o denso ensaio em que retoma a narrativa de Riobaldo, “Um vivente, seus avatares”. As passagens referentes a dois nós da narrativa merecem destaque. Primeiro, sobre a classe do protagonista-narrador: “até então [o momento da orfandade] fora membro anônimo da plebe rural, agora passará a integrar o seletto grupo dos proprietários”. Segundo, sobre o julgamento: “o princípio de centralização encarnado em Zé Bebelo sai derrotado, o arcaico suplantando a modernidade”.⁵⁰ Já em *A donzela-guerreira*, Galvão leva a sério uma afirmação de Guimarães Rosa sobre “arquétipos”,⁵¹ realizando ampla pesquisa sobre a personagem que frequenta “a literatura, as civilizações, as culturas, a história, a mitologia” – desde Joana d’Arc, Palas Atena, Durga-Parvati e Iansã até Simone Weil. Vale ainda observar que, num dos capítulos, Galvão chega a questionar bases da psicanálise ao discutir a assimetria de gênero que se conserva na sua elaboração: “por que não seria prévia a inveja da gestação, percebida porém não sistematizada? [...] A teoria da inveja do pênis poderia ser assim compreendida como a inversão teórica da inveja da gestação.”⁵² Dessa forma, pelo conjunto dos ensaios, assim como é possível afirmar que Meneses

⁴⁸ GALVÃO, W. N. *Mínima mímica*, 2008, p. 25

⁴⁹ *Ibid.*, p. 217

⁵⁰ *Ibid.*, p. 254, 261

⁵¹ cf. BIZZARRI, Edoardo. *J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano*, 1981, pp. 63-64

⁵² GALVÃO, W. N. *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*, 1998, pp. 11, 140-141

desenvolveu o que havia incipientemente de psicanalítico nos escritos de Candido, Galvão concentrou-se no incipiente nó sociológico-antropológico – o recurso a autores como Frazer e Lévi-Strauss por parte de quem também tinha formação sociológica reforçam essa hipótese.

Arrigucci Jr. e Wisnik são críticos com maior ênfase na formação literária, e isso deixa marcas em seus ensaios.⁵³ Denso, “O mundo misturado” certamente era o resultado de leituras e releituras de *Grande sertão: veredas*, dos frankfurtianos e de escritores hispano-americanos. Dois pontos eram fundamentais nessa abordagem de um leitor experimentado: as mesclas e o fio da meada. Primeiro ponto: a “mescla das formas narrativas” teria “relação orgânica” com a matéria, e essa, por sua vez, além de se definir pela combinação de “temporalidades distintas”, passaria pelo estilo que “nada deixa intocado e tudo transforma”; o escritor reinventa “literariamente dados da experiência, da memória e da própria tradição literária, de que é um feroz e sutil reaproveitador”. Parte integrante dessa mescla seria o “problema teórico mais fundo”, ou seja, a dialética entre gênero e História compreendida como o surgimento das problemáticas do romance moderno em meio “às formas da épica tradicional”, e isso com a incorporação das relações oralidade-escrita. Arrigucci Jr. propunha frankfurtianamente uma espécie de *dialética do esclarecimento*, com triunfo da “objetividade do mundo desencantado”, mas, as polêmicas envolvendo a interpretação de episódios como o do tribunal e crenças declaradas do escritor demonstram que talvez o nó seja indiscernível, cego. Segundo ponto: a Canção de Siruiz elucidaria todo o romance, que se desdobra a partir dela: “forma híbrida também ela de narração épica e instantâneo lírico, contém cifrado em suas palavras enigmáticas o destino de Riobaldo.” Canção e romance, portanto, já que esse se explica por aquela, estão sujeitos a “uma tentativa de *esclarecer* esse enigma posto como tema da balada”.⁵⁴ Então, haveria enigma, mas a ele se segue o esclarecimento. O movimento de uma série de três ensaios de José Miguel Wisnik vai em direção menos modernizante, menos desencantada. Primeiramente, em “O recado da viagem”, o crítico também discernia misturas na estória que narra o cifrado recado do Morro da Garça: os múltiplos e inseparáveis níveis incluem “o significante, a mimese social, a cosmologia alquímica, a cultura popular e o enigma”. Apesar das misturas, a chave de leitura, nesse primeiro ensaio, era um tema que já surgia em *Sagarana*, o recado: “Sua vocação é fazer parte de uma cadeia cujo princípio e fim não estão determinados”.⁵⁵ Depois, em “O famigerado”, o crítico faz o desenvolvimento de

⁵³ Basta examinar, como único exemplo, as leituras enfileiradas por Arrigucci Jr. em “Teorias da narrativa”. Cf. ARRIGUCCI JR., D. “Teorias da narrativa: posições do narrador”, *Jornal de Psicanálise*, 1998

⁵⁴ ARRIGUCCI JR., D. “O mundo misturado”, *Novos Estudos*, 1994, pp. 10-12, 20-28

⁵⁵ WISNIK, J. M. “O recado da viagem”, *Scripta*, 1998, p. 160, 162

um ponto que detecta sobretudo no ensaio de Candido a respeito dos jagunços mineiros, ou seja, uma aproximação entre a dialética da malandragem e a dialética da ontologia jagunça, ambas dialéticas da ordem e da desordem: “poderíamos ver o jagunço e o malandro, radicalmente contrários nos modos de sociabilidade, como paradigmaticamente equiparáveis, enquanto formas indicativas simétricas das vicissitudes da ordem-desordem brasileira”.⁵⁶ Por fim, em “Psiquê e psichê: no encontro dos espelhos de Machado e Rosa”, encontramos o espelho lacaniano servindo como mediação para ler “O espelho” dos dois escritores brasileiros. Por um lado, o conto de Machado perfaz o avesso da teoria de Lacan; por outro lado, haveria um fundo esotérico nos escritos do psicanalista francês, como há em Guimarães Rosa. O espelho do escritor mineiro não representa, apresenta a “quase-imagem que figura um renascimento metafísico”, tal imagem “não deixa de ser problematizada como enigma e continuado objeto de dúvida, já que literatura, fique claro, não é religião nem doutrina”.⁵⁷ Dessa maneira, Wisnik propõe três chaves diferentes de leitura a partir de três estórias.

Voltando mais uma vez a Graciliano Ramos, constatamos em escritos de João Luiz Lafetá, outro intelectual que foi orientando de Candido, a ressonância da mesma ênfase na formação literária. Em “O mundo à revelia”, Lafetá mobilizava sistematizações como as de Friedman e Propp para acompanhar em *S. Bernardo*, capítulo a capítulo, as oscilações da técnica narrativa: linguagem, ritmo e tempos (do enunciado e da enunciação). E fazia isso justamente para ressaltar o alcance do romance em termos sociais. Assim, ao mesmo tempo em que chamava a atenção para o “zigue-zague nervoso”, com idas e vindas, não deixava de observar a mescla que havia também nas obras de Graciliano Ramos: “complexidades implicadas pelo estudo da implantação do capitalismo no Brasil (existência de relações pré-capitalistas, relações de compadrio, persistência ou não de restos do modo de produção feudal)”.⁵⁸ Depois, em “Três teorias do romance”, encontramos um escrito que era, na verdade, um esboço – a própria ausência de indicação bibliográfica em notas de rodapé ao fazer citações demonstra se tratar de esboço. De qualquer maneira, havia apontamentos precisos de uma linha a ser seguida: cruzar três teóricos do romance (Lukács, Frye, Marthe Robert) para ler as obras, inclusive as de memórias. Tais teorias contemplariam três questões-chave (respectivamente: realismo, ironia, desamparo).⁵⁹ Já em outro texto, “O porão do Manaus”, Lafetá também apoiava-se nas distinções de Frye para tratar sobretudo da “situação

⁵⁶ WISNIK, J. M. “O famigerado”, *Scripta*, 2002, p. 189

⁵⁷ Idem, “Psiquê e psichê: no encontro dos espelhos de Machado e Rosa”, *Interpretações*, 2014, p. 165

⁵⁸ LAFETÁ, J. L. “O mundo à revelia”, *A dimensão da noite*, 2004, pp. 88-92

⁵⁹ cf. idem, “Três teorias do romance”, *A dimensão da noite*, 2004, p. 294

kafkiana” de *Memórias do cárcere*. Entretanto, ao retomar o conjunto da obra, o trânsito entre ficção e confissão ganhava, de passagem, uma linha interpretativa que ficou sem desenvolvimento: “esse movimento de um modo próprio do século XIX para outro muito característico do século XX é acompanhado por uma mudança de forma literária. O autor passa, gradativamente, da forma do romance para a da confissão. É essa a minha glosa à tese de Antonio Candido.”⁶⁰ Por alguma razão, talvez por não ter tido acesso ao texto-esboço (de 1988), Meneses não dialogava com ele em seu ensaio sobre *Angústia* (de 1990), apesar do interesse psicanalítico comum a dois críticos ligados a Candido.

Para encerrar sobre Graciliano Ramos, temos ainda os estudos de Miranda e Bulhões. Miranda publicou dois livros sobre a autobiografia (ficcional ou real) e o manejo das palavras (“armas insignificantes”). Nas relações entre eu e texto, encontra-se a constante de todos os livros: “movimento oscilatório entre o fazer e o desfazer textual, entre a construção e a desconstrução do sujeito-narrador”.⁶¹ Com outras referências, é possível dizer que Miranda retomou um nó caro a Candido (ficção-confissão) de maneira a também valorizar a passagem de uma para a outra, tomando *Memórias do cárcere* como uma espécie de ápice no qual se misturam memória, discurso, história, lugar do intelectual etc. Um ponto que já surgia nas obras de Miranda de maneira direta, a “oposição à grandiloquência”,⁶² vai ser o tema principal de Bulhões ao tratar da metalinguagem em “acepção bastante ampla: linguagem sobre linguagem”. O objetivo é “apreender para reflexão os momentos em que o próprio texto de Graciliano explicita essa tensão em matizes ora mais, ora menos definidos”. Com isso em vista, o crítico conclui que nesses momentos de metalinguagem o escritor problematiza a “artificialidade linguística” em vários sentidos: a “linguagem dos doutores”, “os signos sedimentados no limbo da tradição”, “o estilo derramado e beletrista”.⁶³

E para encerrar sobre Guimarães Rosa, é necessário abordar estudos que procuram desenvolver interpretações detidas sobre temas centrais, mas sobretudo a visão político-social. Bolle, Roncari e Starling travam entre si diálogos fundamentados e fundamentais a respeito desse ponto que ficou um tanto relegado devido à consideração de que as obras realizavam um salto do regional para o universal, do sertão para o ser. Starling propõe que haveria em *Grande sertão: veredas* algo como uma contrainterpretação e uma contrarrepresentação da nação, assim, passando aos chefes, interpreta-os de maneira um tanto positiva: “ideia de

⁶⁰ LAFETÁ, J. L. “O porão do Manaus”, *Gêneros de fronteira*, 1997, p. 228

⁶¹ MIRANDA, W. M. *Graciliano Ramos*, 2004, p. 22. Cf. também: idem, *Corpos escritos*, 2009

⁶² Idem, *Graciliano Ramos*, 2004, p. 58

⁶³ BULHÕES, M. M. *Literatura em campo minado*, 1999, p. 19, 148-161

liberdade como princípio constitutivo da vida política” (Medeiro Vaz), a ideia da “comunidade política e, não necessariamente, na estrutura do estado nacional” (Joca Ramiro), “os riscos e as supostas vantagens da adoção de políticas alternativas de desenvolvimento por sociedades periféricas como a brasileira, marcadas por profundas dificuldades no momento de construção de um caminho próprio de passagem para o moderno” (Zé Bebelo).⁶⁴ Atitude essa que é diametralmente oposta à via negativa de Roncari, o qual empurra Guimarães Rosa implacavelmente para a direita, de maneira a aproximá-lo inequivocamente das posições de Oliveira Vianna.⁶⁵ Apesar de identificar e tratar das muitas superposições realizadas pelo escritor através de amplo conhecimento de mitologia greco-romana – por exemplo: Zé Bebelo-Mercúrio-Hermes –, tendo se esquivado de comparações em termos medievais, Roncari lê o episódio de modo que, politicamente, o sertão é apenas Brasil, o sertão não é, também, mundo. Mesmo que a conclusão quanto a uma “modernização conservadora” encontre, realmente, elementos para a sua fundamentação, tanto a conclusão como o alinhamento cerrado do escritor com Oliveira Vianna são questionáveis.⁶⁶ É o que faz Bolle, questionar Starling e Roncari. Depois de uma leitura matemática nos anos 1970,⁶⁷ propõe em *grandesertão.br* que o romance é uma *reescrita* de *Os sertões*. Nisso, o crítico alemão certamente se vale de uma aproximação que, como vimos, já surgia em Milliet e era reforçada por Candido e Galvão. Especificamente no que se refere ao episódio do tribunal, Bolle junta os dois julgamentos de Zé Bebelo para interpretar a “lição principal”: “o discurso do poder é, por natureza, duplo e dissimulado”, e Riobaldo “aparece não apenas no papel de crítico desse discurso, mas também de aprendiz, através do qual o sistema vigente se regenera”.⁶⁸ Assim, a leitura junta sertão-brasileiro com sertão-mundo (o sistema *jagunço* e o discurso do poder).

Fora da discussão político-social, Hansen e Ginzburg possuem recentes leituras nas quais é possível identificar caminhos opostos. A Hansen, num ensaio denso, interessa primordialmente a indeterminação, o *Guimarães Rosa autor* e a literatura não como “coisa representada, mas como coisa representante”. Assim, é importante compreender a “relação contraditória numa forma literária que integra a representação de uma referência principal, o sertão”, e “a avaliação da mesma por meio de um ponto de vista autoral particular que é

⁶⁴ cf. STARLING, H. *Lembranças do Brasil*, 1999, pp. 13-21

⁶⁵ cf. RONCARI, L. “O tribunal do sertão”, *O Brasil de Rosa*, 2004, pp. 259-339

⁶⁶ Em seu livro mais recente, Roncari continua a abordar as superposições comparativamente em termos clássicos — desde o título — e reafirma a posição sobre o traço geral da modernização brasileira: “Buriti” (e outras narrativas) “reencena o nosso processo de modernização conservadora.” RONCARI, L. *Buriti do Brasil e da Grécia*, 2013, pp. 63-64. Cf. também: idem, “Dez teses...”, *Scripta*, 2002, pp. 243-248

⁶⁷ cf. BOLLE, W. *Fórmula e fábula*, 1973

⁶⁸ Idem, *grandesertao.br*, 2004, pp. 134-135

comunicado ao destinatário e ao leitor no estilo dos seus textos”.⁶⁹ Para o autor de *A Sátira e o Engenho*, a crítica equivocadamente privilegia os conteúdos, portanto, a representação, e foram poucos aqueles que atentaram também para a avaliação — Candido, muito citado por Hansen, é considerado um deles. Ginzburg, por sua vez, dedicado a temas como violência, melancolia e testemunho,⁷⁰ associa-os ao tratar fragmentária e adornianamente do “Diário de guerra de João Guimarães Rosa”. Nisso, o interesse dirige-se, sobretudo, ao *Guimarães Rosa humano*: “dotado de afetos, memória, escritor e intelectual”. O escritor — “suas percepções eram tensas” — vivenciou o risco de morte, com alarmes repetitivos e bomba ao lado de casa, entretanto, “a própria materialidade do ‘Diário’, a sua escolha em não acatar o silêncio, é uma resistência contra a violência”.⁷¹

Por fim, Cleusa Passos e Pacheco possuem dois livros que podem ser contrastados. Enquanto a primeira investiga o elenco de personagens femininas nas obras de Guimarães Rosa com a contribuição da psicanálise, fazendo uso mais destacado de Lacan do que ocorre com Meneses, a segunda, Pacheco, dá primazia, desde o subtítulo de seu estudo, ao “processo social” em *Primeiras estórias*. De toda maneira, ambas dialogam sobretudo com os escritos de Candido e Bosi no sentido de precisar a leitura de acordo com os termos de sua especialidade. Passos esmiúça o elenco feminino tendo como conto e palavra-chave *desenredo*, pois o escritor, sustenta ela, configurava o elenco feminino com um propósito literário: “*Desiludir, desmisturar* e desfigurar clichês, reinventando a tradição”. Nesse sentido, a linguagem vela e desvela para “dar conta do feminino – que resiste ao poder semântico da palavra – mas vai além: busca deixar em suspenso o próprio *sentido*”. Se há elementos da tradição cultural e elementos psicanalíticos, é preciso não perder de vista que “estamos diante de um universo nomeado de modo ‘renovado’”, diante de uma “elocução singular”.⁷² Pacheco, por sua vez, deve muito de sua abordagem, desde o subtítulo, a Schwarz. Sendo assim, a investigação sobre “narrativa e processo social” leva a questões relativas à “lógica do capital”, “contexto de exploração”, “interesses privados”, classes etc. Em “Substância”, por exemplo, o encontro amoroso, diferentemente da primazia dada ao encontro de dois seres por Bosi em “Céu, inferno”, exige uma atenta indicação das diferenças sociais entre o casal para, depois, realçar o encontro real-ideal, solução pelo mito (não-tempo), a qual “paga seu preço a uma

⁶⁹ HANSEN, J. A. “Forma literária e crítica da lógica racionalista...”, *Letras de Hoje*, 2012, pp. 120-130

⁷⁰ cf. GINZBURG, J. “Guimarães Rosa e o terror total”, *Literatura e guerra*, 2010, pp. 17-27; idem, “A violência na Literatura Brasileira”, *Escritas da violência*, 2012, pp. 123-135; idem, “A Melancolia em *A Terceira Margem do Rio*”, *Machado e Rosa: Leituras Críticas*, 2010, pp. 45-48

⁷¹ Idem, “Notas sobre o ‘Diário de Guerra de João Guimarães Rosa’”, *Aletria*, 2010, pp. 95-107

⁷² PASSOS, C. R. P. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*, 2000, pp. 230-235

visão conciliadora da História”⁷³ — essas formulações ecoam (real-ideal) e, ao mesmo tempo, destoam (escritor seria um marxista *in natura*) daquelas de um crítico não referido pela autora, que é Franklin de Oliveira, como vimos. A visão da História, contudo, como demonstram as polêmicas quanto aos julgamentos de Zé Bebelo, não é ponto pacífico.⁷⁴

Dando ênfase ao que guia as abordagens dessa parte propriamente de recepção literária sobre as *leituras da crítica*, ou seja, dando ênfase a *o que* os críticos leram, é necessário responder para encerrar: o que acrescenta examinar todos esses escritos? O que isso revela sobre Graciliano Ramos e Guimarães Rosa? O que isso revela sobre os críticos?

Toda a série de escritos desse tópico, juntamente com a série dos oito críticos que estiveram em foco nos outros três capítulos, revela que os críticos estiveram desde os anos 1940 empenhados em compreender *o que* era possível ler em dois conjuntos complexos de obras. Revela que tais obras se destacaram desde então, mais e mais, pela complexidade e qualidade literária, sendo um desafio para a crítica ainda nos dias atuais. Revela também que a recepção, por mais que o leitor seja crítico, está sempre sujeita ao *imprevisível* do caminho a percorrer na leitura — retornaremos a isso no *primeiro excurso* (sobre teorias da recepção).

Esses são os motivos pelos quais é de suma importância o estudo da recepção crítica, pois como fica fartamente demonstrado nas páginas acima e nos três capítulos anteriores, as leituras críticas que se consolidaram em escritos e foram transmitidas à posteridade — constituindo um legado ou sendo relegadas — possibilitam a constituição de um valioso *repertório* de *o que* foi lido nas obras. E esse *o que*, insistimos, é atravessado pela *imprevisibilidade*, só é possível descobri-lo retomando em detalhe os escritos passados.

Sendo assim, retornando sumariamente apenas a *o que* foi lido, verificamos que Milliet, nos poucos trechos que dedicou a obras do escritor alagoano, tornou possível traçar uma oposição com a visão geral de Alvaro Lins.⁷⁵ Esse, por sua vez, foi levado a retomar suas leituras para reavaliar os pontos principais de *o que* leu, ou seja, um “estranho fenômeno” e o

⁷³ PACHECO, A. P. *Lugar do mito*, 2006, p. 177

⁷⁴ Esse é o ponto oportuno para lembrar o lado conservador de Guimarães Rosa através do que registrou em carta a Harriet de Onís: “o grande movimento cívico-militar que nos livrou de J. Goulart e seus perigosos agitadores se desenrolava aqui [...] Duas coisas me confortam, imensamente, no momento. Sua esplêndida ‘performance’ com o nosso ‘The Little ... Donkey’. E o fato de a rebelião contra o Governo ter partido do nosso Estado de Minas Gerais, e as tropas que se arrojaram, rápidas e disciplinadas, maciçamente, contra o Rio de Janeiro, foram as de Minas : descendo das montanhas, a nossa gente do sertão, do Grande Sertão, dos Backlands.” ROSA, J. G.; ONÍS, H.; VERLANGIERI, I. J. *Guimarães Rosa: correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*, 1993, p. 261, 264. As palavras claras e convictas do escritor, como é fácil perceber, são pouco riobaldianas, e parece ser na complicada distância entre a singela *convicção pessoal da política* — em que seria necessário distinguir o conjuntural de convicções arraigadas — e as complexas *narrativas literárias da política* que se localiza o que mais interessa em Guimarães Rosa — assim como também em Graciliano Ramos.

⁷⁵ O escritor “também compreende os desgraçados...” MILLIET, S. *Diário Crítico*, 1955, v. 8, p. 280

“sentimento de piedade”.⁷⁶ Sobre Guimarães Rosa, Lins — com pouca crítica — notou de imediato a importância na obra dos personagens animais e do personagem Matraga. Milliet, por outro lado, foi mais crítico, censurou “barroquismo de expressão” e sugeriu que o escritor deveria preferir a “tragédia humana”.⁷⁷ Tudo isso, como vimos, foi reavaliado e, como sabemos, encontramos nos escritos uma série de acertos nos juízos e a identificação de diversas questões que seriam retomadas ao longo da recepção crítica.

Wilson Martins leu “uma inquietude verdadeiramente calvinista” em Graciliano Ramos. Sobre Guimarães Rosa, insistiu em enfatizar, até os anos 1970, que os processos estilísticos eram o “atrativo mais saliente”, tratava-se de regionalista-estilista.⁷⁸ Já Franklin de Oliveira chamou a atenção, na “revolução estilística rosiana”, para o “sentido de protesto contra a sociedade tecnológica”, além do fato de os personagens serem “seres ideais inseridos em situações concretas”. Nas obras de Graciliano Ramos, Oliveira destacava o “desencontro da linguagem” (aspas do crítico), o “esgarçado universo da incomunhão humana”.⁷⁹

Antonio Candido avaliou e reavaliou, interpretou e reinterpretou repetidamente o conjunto das obras de Graciliano Ramos. Destacou, nos rodapés, *S. Bernardo* através de ênfase no “sentimento de propriedade”; nos ensaios, estabeleceu um fio interpretativo entre as obras de ficção e as de confissão, reavaliou a técnica literária de *Angústia* e redimensionou as considerações sobre *Caetés* e *Vidas secas*. Sobre Guimarães Rosa, o crítico-sociólogo destacou transcendência (“região da arte”) e construção (“cosidos de maneira por vezes quase irreal”) em *Sagarana*; formulou a proposta de “uma espécie de grande princípio geral de reversibilidade” em *Grande sertão: veredas* e, depois, na “ontologia peculiar do jagunço”.⁸⁰

Bosi tratou, em Graciliano Ramos, da “tensão crítica” nos romances, do determinismo em *Vidas secas* e, finalmente, da complexidade da técnica narrativa nas duas memórias: perspectivismo, “realismo vigilante”, prosa “realista febril e, no limite, expressionista”. Tratou também, em Guimarães Rosa, da “mediação da religiosidade popular”,⁸¹ com um desejo-fé em enredos nos quais o crítico ressaltou poder da voz, tema da travessia e encontro amoroso.

Costa Lima examinou a reificação de Paulo Honório, a ultrapassagem da “mera

⁷⁶ Romance da “alma humana” com “concepção materialista”. LINS, A. *Jornal de Crítica: 2ª série*, 1943, p. 78

⁷⁷ MILLIET, S. *Diário Crítico*, 1947, v. 4, pp. 75-76

⁷⁸ MARTINS, W. “Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor”, *Graciliano Ramos*, 1978, p. 39; idem, “Gênio e talento”, *Pontos de vista*, 1991, v. 8, p. 262

⁷⁹ OLIVEIRA, F. “Guimarães Rosa”, *A literatura no Brasil*, 1970, v. 5, p. 436; idem, “Graciliano Ramos”, *Graciliano Ramos*, 1978, pp. 314

⁸⁰ CANDIDO, A. “Sagarana”, *Diário de S. Paulo*, quinta-feira, 11 de julho de 1946, p. 4; idem, “O homem dos avessos”, *Tese e antítese*, 1964, p. 135; idem, “Jagunços mineiros...”, *Vários escritos*, 2004, p. 115

⁸¹ BOSI, A. “Passagens de Infância de Graciliano Ramos”, *Entre a literatura e a história*, 2013, p. 106; idem, “Céu, inferno”, *Céu, inferno*, 1988, p. 22

documentação” em *Caetés*, o hibridismo documento e literatura em *Memórias do cárcere* e o conjunto da obra: “não é um documentalista”. Quanto a Guimarães Rosa, considerou que Riobaldo está “dentro das coisas”, a “lógica não basta”. Depois, propôs um teorema para “Buriti” e, finalmente, abordou o funcionamento da “máquina transformante” em *Tutaméia*.⁸²

Adélia Meneses, por fim, aprofundou sobre a questão do tempo (“indiscriminação temporal”) e o jogo de condensações e deslocamentos (“núcleos temáticos”) em *Angústia*. Depois, a crítica destacou a “radicalidade” (por exemplo: saga escandinava e arquétipo bíblico do encontro amoroso vividos no sertão mineiro) e a “eficácia estética” em Guimarães Rosa.⁸³

Desses oito críticos tratados detidamente em três capítulos por terem abordado obras de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, como se nota pela articulação estabelecida nesse tópico, vários escritos estão entre os principais que a recepção crítica proporcionou repertoriar.

A noção de conjunto obtida com o repertório de o *que* foi lido permite concluir que não se trata de apenas uma relação direta *texto-leitor*, pois, em se tratando de *leitor crítico*, a leitura é *própria* mas surge *em diálogo* com outras leituras, é convergente e divergente, ao mesmo tempo. Assim, não é apenas a compreensão de o *que* está nas obras que está em jogo, importa também delimitar uma leitura original, destacar certos temas, rechaçar outras leituras (tidas como problemáticas ou insuficientes) e outras temas (tidos como menos relevantes). Isso já era uma questão pertinente nos três capítulos anteriores, mas as páginas desse tópico possibilitaram redimensionar e reforçar esse ponto. Verificamos que entre o rodapé e os dias atuais houve o aprofundamento dos diálogos críticos muito em função das novas condições, da formação e do tempo — críticos provenientes dos cursos de Letras ou áreas afins não estão sujeitos a uma rotina de escrita semanal, embora atualmente o produtivismo seja, cada vez mais, a norma rotineira. Entretanto, por outro lado, apesar de haver diálogos mais profundos devido à parceria com a universidade, como já ocorria nos rodapés, antes e agora por razões diversas, o debate crítico muitas vezes é feito veladamente e, nisso, fica prejudicado.

Especificamente quanto à relação direta *texto-leitor*, os escritos revelam que o *que* foi lido em Graciliano Ramos e Guimarães Rosa está em estrita dependência da capacidade que o crítico teve em *discernir*, *explicar* e *interpretar* um *recorte* proporcionado pelo amplo conjunto de *superposições* que os escritores foram capazes de elaborar ao *construir-inventar* os seus *textos de ficção*. Da parte dos escritores, tratamos adiante, no *segundo excurso* (sobre *superposições*). Da parte dos críticos, as longas abordagens com idas e vindas sobre os

⁸² COSTA LIMA, L. *Trilogia do controle*, 2007, p. 444; idem, *Por que literatura*, 1966, p. 76; idem, “Mito e provérbio em Guimarães Rosa”, *A metamorfose do silêncio*, 1974

⁸³ MENESES, A. “A angústia, em Angústia de Graciliano Ramos”, *Do poder da palavra*, 2004, pp. 182-191; idem, “O recado do Morro’ ou: um caso de vida e de morte”, *Cores de Rosa*, 2010, p. 207

diversos escritos esclareceram as tentativas de ajuste nas *linhas* e nos *recortes* interpretativos, pois eles eram constantemente refeitos, redimensionados, revisados. Isso ocorria porque havia a dificuldade em abranger o todo (uma única obra ou o conjunto das obras de um único escritor) na parte (*o que* foi especificamente lido). Outra dificuldade na relação direta *texto-leitor* é o movimento contrário existente: a *perspectiva crítica* procurar *determinar o que* ela, a partir de suas formulações, é capaz de ler, tratar e interpretar; a *perspectiva literária* joga — ora mais, ora menos — com a *indeterminação*, pois, por razões diversas, literárias e não-literárias, nem tudo é dito, e entre o que é dito há as armas de uma linguagem que não é reta.

Por fim, é necessário dizer que, em se tratando ainda de *o que* foi lido, os escritos possibilitaram uma investigação especificamente sobre o que neles girava essencialmente em torno *desses* dois escritores, muito embora já seja possível aqui algum nível de generalização pelo fato de toda leitura ser *comparada* — mesmo quando apenas subsidiariamente. O fato de um mesmo crítico, a partir de sua perspectiva, precisar enfrentar dois escritores reconhecidamente bastante diferentes, possibilitando até a proposição de que há um antagonismo, ao mesmo tempo que, por si só, exige mais de determinada perspectiva crítica quanto a *o que* ler, reforça-a para o confronto com obras de outros escritores.

Dessa forma, o movimento da crítica ao ler Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, depreendido do repertório que traçamos, induz a generalizações quanto à dinâmica da leitura. Verificamos que determinada *perspectiva crítica* se constitui ao se posicionar em várias frentes: a relação do leitor com obras de um escritor (Graciliano Ramos), a relação com obras de outro escritor (Guimarães Rosa), a relação com escritos de outros escritores e críticos e, ainda, essas três relações num primeiro momento e, depois, num segundo momento etc. Verificamos que, no nó dessas três relações, houve leituras díspares quanto ao valor estético ou valor literário de um escritor no primeiro momento da recepção, isso é provocado pelo que Jauss chamava de *distância estética*, mas também por outras distâncias (por exemplo: o “estranho fenômeno” que Lins atribuía a Graciliano Ramos não era unicamente estético; a “tragédia humana” que Milliet exigia de Guimarães Rosa também não era apenas estética); por outro lado, o que podemos chamar de consistência estética de *superposições* literárias veio a garantir, como vimos, uma fortuna crítica interminável de muitas leituras díspares nos momentos seguintes da recepção (por exemplo: as abordagens de *Vidas secas*; a interpretação da visão político-social nas obras de Guimarães Rosa).

A generalização maior quanto à dinâmica da leitura, contudo, fica por conta de *como* foi lido, levando à discussão do *modo de ler narrativas ficcionais em geral*, mas isso já diz respeito às *questões de método*, a parte das abordagens propriamente teórico-literárias.

3. Questões de método

As primeiras abordagens dos três capítulos precedentes sobre as questões de método possibilitaram o encaminhamento dos seguintes pontos quanto a *como* os críticos liam narrativas ficcionais:

– a hipótese da existência de um *método básico* para a leitura de prosa de ficção, o qual se constituía por um conjunto de questões a serem tratadas para estabelecer o diálogo entre crítico e leitores e entre os próprios críticos; vale ressaltar que tal *método básico* se associava com princípios gerais de crítica literária, com o aproveitamento tácito de leituras das mais diversas obras de ficção e com as posições político-ideológicas dos críticos mas, de qualquer maneira, foi possível constatar que, especificamente quanto aos escritos dos quatro críticos do primeiro capítulo (Sérgio Milliet, Alvaro Lins, Franklin de Oliveira, Wilson Martins), havia a *articulação desarticulada* de um conjunto bastante circunscrito de referências para a leitura de prosa de ficção: Aristóteles (para todos os quatro críticos) em associação com Thibaudet (para Lins e Martins), com Gide (para Milliet) e com Wellek e Warren (para Oliveira).

– Antonio Candido, como vimos no segundo capítulo, argumentava contra uma mentalidade “disjuntiva” e, nisso, ao mesmo tempo em que proporcionava a consolidação e maior consistência do que identificamos no primeiro capítulo como *método básico* através da leitura de autores como Wellek e Warren, Forster, Leavis, Muir e Lubbock, o crítico socialista valia-se de referências como Lukács e Auerbach para propor a sua interpretação do Brasil e do mundo moderno a partir da literatura; nesse sentido é possível, então, ler um conjunto de ensaios como o trânsito entre literaturas brasileiras e estrangeiras dos séculos XVI a XX que propunha considerações complexas sobre as relações entre diversidade espaço-temporal e entre real-irreal.

– no terceiro capítulo, verificamos que os escritos de Alfredo Bosi suscitavam três discussões: as relações entre ideologia e contraideologia, o olhar fenomenológico e o que chamamos de “estética da reconstituição”; como dissemos, e examinamos em seguida, as obras de Luiz Costa Lima proporcionavam contribuições para as duas últimas discussões, pois o crítico-teórico realizou um aproveitamento de questões levantadas por teorias da recepção, as quais incluíam as relações imaginação-imaginário no ato da leitura; como também vimos, Costa Lima concretizou em suas várias obras desenvolvimentos sobre suas três obsessões (a questão da mimesis, o controle do imaginário, o estatuto da ficção), entretanto, não

incorporou a tais desenvolvimentos o debate entre os intelectuais das duas Alemanhas em torno da recepção literária; por fim, vimos que os escritos de Adélia Meneses ensinam, através de abordagem psicanalítica, a discussão sobre a escrita da narrativa ficcional e, com o recurso que fizemos a reflexões de Arrigucci Jr., sobre o impasse da narrativa propriamente de ficção.

*

Antes de prosseguir com o fechamento pontual do *como*, retomando o que tratamos propriamente sobre os oito críticos principais dessa investigação, convém fazer uma breve indicação — com movimento de abertura — para situar esse *como* no conjunto das dificuldades modernas em ler as modernas narrativas ficcionais.

Nessa direção, dois textos, um de Bakhtin e outro de Candido, permitem constatar que o processo de aceitação e teorização dos novos gêneros narrativos (romance e conto) foi lento apesar de irreversível.⁸⁴ Há uma longa e tortuosa história na qual quatro séculos foram necessários para “aquisição de reconhecimento e *status* na literatura *séria*, o que só aconteceu no século XIX.”⁸⁵ Portanto, é possível afirmar que, mesmo no contexto dos estudos europeus e anglo-americanos, a teoria do romance e, de maneira mais abrangente, da moderna narrativa ficcional viria a se concretizar de fato apenas no decorrer do século XX — basta conferir a extensa bibliografia que fornecemos na próxima nota.

E o que Candido identificava no contexto brasileiro como referência em uma retórica e uma poética defasadas (ainda nos anos 1930) levaria críticos como Milliet, Lins, Oliveira e Martins a realizarem nos anos 1940 e 1950 o que denominamos de *articulação desarticulada* de noções antigas provenientes sobretudo de Aristóteles com aquelas de autores já do século XX para a constituição de um *método básico* para ler ficção.

Também antes de prosseguir, cabe assinalar que, como referência tácita, valemo-nos de leituras já realizadas e empreendemos várias outras, perfazendo uma longa bibliografia, principalmente do século XX, sobre a abordagem de narrativas ficcionais ou de princípios para o exercício da crítica literária. A referência é tácita porque tal bibliografia se revelou, ao final, muito genérica apesar de relevante, pois o mais premente era partir das leituras que foram as mais significativas *para os oito críticos particularmente*, e não retomar o conjunto de textos e obras relativos à abordagem de narrativas ficcionais e princípios críticos *em geral*. De maneira que, nos diálogos estabelecidos por essa longa bibliografia formada

⁸⁴ Cf. BAKHTIN, M. “Da pré-história do discurso romanesco”, *Questões de literatura e de estética*, 2010; CANDIDO, A. “O patriarca”, *A educação pela noite*, 2006

⁸⁵ Ibid., 2006, p. 87. Em termos escolares, essa situação brasileira referida por Antonio Candido passaria por um longo processo de mudança apenas entre os anos 1940 e 1980. Cf. MACEDO, A. B. *De “romancistas do nordeste” a “2ª fase da prosa modernista”*, 2010.

principalmente desde os formalistas russos,⁸⁶ reforçamos a hipótese de que foi mesmo constituído uma espécie de *método básico* para a leitura de narrativas ficcionais e a comunicação sobre ela em estudos literários. O que tentamos foi discernir desde o primeiro capítulo, no conjunto de escritos dos oito críticos abarcados por essa pesquisa, quais eram as principais leituras que se vinculavam a tal *método básico*. Por fim, em mais um ponto que reforça a hipótese, encontramos o que pode ser lido como uma súmula sistematizada de tal *método básico* em um programa de aula de Antonio Candido, como veremos adiante.

*

⁸⁶ cf. KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*, 1995; idem, *Duas introduções à Crítica do Juízo*, 1995; TORRES FILHO, R. R. *Ensaio de filosofia ilustrada*, 2004; HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*, 2001-2004, v. 1 e 4; idem, *Fenomenologia do Espírito*, 2002; HYPPOLITE, J. *Gênese e estrutura da Fenomenologia do Espírito*, 2003; MARX, K. *Contribuição à crítica da economia política*, 2008; idem, *O capital*, 1983; idem, *O 18 Brumário*, 1986; idem, *A ideologia alemã*, 1998; NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*, 2001; idem, *Genealogia da moral*, 2007; HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*, 2005; idem, “O conceito de experiência em Hegel”, *Caminhos da floresta*, 2000, pp. 141-239; GADAMER, H.-G. *Verdade e método*, 1999; MERLEAU-PONTY, M. “Sobre a fenomenologia da linguagem”, *Signos*, 1991, pp. 89-104; EIKHENBAUM, B. “A teoria do ‘método formal’”, pp. 3-38; idem, “Sobre a teoria da prosa”, pp. 157-168; idem, “Como é feito *O capote* de Gogol”, pp. 227-244; PROPP, V. “As transformações dos contos fantásticos”, pp. 245-270; TOMACHEVSKI, B. “Temática”, pp. 169-204; TROTSKY, L. “A escola poética formalista e o marxismo”, pp. 71-88; JAKOBSON, R. “Do realismo artístico”, pp. 119-130; TYNIANOV, J. “A noção de construção”, pp. 99-104; idem, “Da evolução literária”, pp. 105-118; CHKLOVSKI, V. “A arte como procedimento”, pp. 39-56; idem, “A construção da novela e do romance”, pp. 205-226 (todas as referências precedentes encontram-se em: *Formalistas russos*, 1976); PROPP, V. *Morfologia do conto maravilhoso*, 1984; BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*, 2010; idem, *Marxismo e filosofia da linguagem*, 1999; idem, *Estética da criação verbal*, 2010; idem, *Problemas da poética de Dostoiévski*, 2010; MUKAROVSKY, J.; JAKOBSON, R. “Formalismo russo, estruturalismo tcheco”, pp. 3-9; SUS, O. “Do formalismo russo ao estruturalismo tcheco”, pp. 10-19; WELLEK, R. “A teoria literária e a estética da Escola de Praga”, pp. 50-72; idem, “A teoria da história literária”, pp. 278-298; VODICKA, F. “A história da repercussão das obras literárias”, pp. 299-309 (as cinco últimas referências encontram-se em: TOLEDO, D. (org). *Círculo Linguístico de Praga*, 1978); MUKAROVSKY, J. “A arte como fato semiológico”, pp. 11-18; idem, “Sobre o estruturalismo”, pp. 135 (as duas últimas referências encontram-se em: *Escritos sobre estética e semiótica da arte*, 1988); TODOROV, T. “As categorias da narrativa literária”, pp. 218-264; GENETTE, G. “Fronteiras da narrativa”, pp. 265-284 (as duas últimas referências encontram-se em: *Análise estrutural da narrativa*, 2011); TODOROV, T. *Gramática do Decameron*, 1969; idem, *Introdução à literatura fantástica*, 1992; BARTHES, R. *Aula*, 1980; idem, *O rumor da língua*, 2004; idem, *S/Z*, 1980; KRISTEVA, J. *Introdução à semiótica*, 2005; idem, *El texto de la novela*, 1974; DERRIDA, J. *Gramatologia*, 1973; idem, *A escritura e a diferença*, 1995; idem, *A farmácia de Platão*, 2005; idem, “Duas palavras por Joyce”, *Riverrun: ensaios sobre James Joyce*, 1992, pp. 17-42; DELEUZE, G. *Diferença e repetição*, 2006; idem, *Para ler Kant*, 1976; idem, *Proust e os signos*, 2003; idem, *Kafka: por uma literatura menor*, 1977; FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*, 2000; idem, *Arqueologia do saber*, 2008; idem, *Microfísica do poder*, 2004; idem, *A ordem do discurso*, 2008; idem, *Nietzsche, Freud e Marx*, 1997; idem, *O que é um autor?*, 2000; idem, “Debate sobre o romance”, *Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos & Escritos III)*, 2009, pp. 124-178; BEHNKE, K. “Krise der Repräsentation”, *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 8, 1992, pp. 846-853; COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*, 1999; EAGLETON, T. *Teoria da literatura*, 2003; LUKÁCS, G. *Teoria do romance*, 2000; idem, *Ensaio sobre literatura*, 1965; SARTRE, J.-P. *O que é a literatura?*, 1993; idem, *Questões de método*, 1987; BOURDIEU, P. *As regras da arte*, 1996; ADORNO, T. *Notas de literatura I*, 2003; idem, *Teoria estética*, 2006; idem, “Dialética negativa”, *Dialética negativa*, 2009, pp. 117-178; idem, “Anotações sobre Kafka”, *Prismas*, 1998, pp. 239-270; idem, *Minima moralia*, 2001; idem; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*, 1985; BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*, 1993; JAMESON, F. (org). *Aesthetics and Politics*, 2007; CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*, 2006; WATT, I. *Ascensão do romance*, 2007; BRECHT, B. *Schriften zur Literatur und Kunst* 2, 1967; BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*, 1994; idem, *Rua de mão única*, 1987; idem, *Origem do drama barroco alemão*, 1984; idem, “Sobre o conceito de história”, *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, 2005

Conforme detalhamos no primeiro capítulo, Sérgio Milliet e Franklin de Oliveira faziam a articulação bastante desarticulada das antigas noções norteadoras de *Poética-Retórica* com Gide (o primeiro) e Wellek e Warren (o segundo).

A desarticulação era marcante em Milliet por mais de uma razão, entre elas porque se valia de um autor que também era escritor e estava em franco processo de problematização da técnica romanesca. Como mencionamos, por ser também crítico de arte, outro procedimento de Milliet era fazer analogia com outras artes. A desarticulação, em termos de método, não impedia que, como crítico antenado com as propostas literárias do século XX, com posições político-ideológicas que propiciavam a melhor compreensão de um escritor como Graciliano Ramos, Milliet chegasse a juízos pertinentes.

Nos escritos de Oliveira, a desarticulação ocorria porque o crítico do *Correio* não estava em condições de assimilar satisfatoriamente as propostas de *Teoria da literatura*. Se, como livro-referência, a obra de Wellek e Warren era uma síntese ampla, ela exigia, para melhor assimilação e aprofundamento, perfazer uma série de outras leituras, como Candido veio a fazer. Isso, entretanto, não impediu que o crítico fizesse, como vimos, um considerável mapeamento de questões pertinentes no interior das obras de Guimarães Rosa.

Assim sendo, como também vimos, coube a Alvaro Lins e a Wilson Martins atingir um melhor nível de articulação, em termos de método, na crítica de rodapé. Isso foi realizado, em larga medida, através de referência em textos de Thibaudet – e coube a Lins, ainda em 1946, apontar de maneira aguda aspectos da face desarticulada dessa articulação.

Thibaudet, conforme detalhamos no primeiro capítulo, via-se na necessidade de, ainda nas primeiras décadas do século XX, discutir sobre posições que insistiam na validade estrita da aristotélica “teoria do mito”. O autor de “L’esthétique du roman” (texto de 1912) e “La composition dans le roman” (de 1922), sem renegar completamente Aristóteles, argumentava que a concepção clássica de composição não dava conta de gêneros, como o romance, que dispunham “librement du temps”.⁸⁷ E isso, para complicar, apesar de mencionar a “composition desserrée” de um escritor como André Gide, ainda não teorizava sobre romances como os de Proust, Joyce, Woolf, Kafka.

Teoricamente, o mais importante de todas essas discussões de Thibaudet é que elas ressaltavam descompasso e tensão entre escritas literárias e leituras críticas, mas, ao mesmo tempo, ampliavam o leque de noções e questões para os leitores críticos Alvaro Lins e Wilson Martins – e, por tabela, para aqueles que acompanhavam seus rodapés. Entretanto, para repetir

⁸⁷ THIBAUDET, A. “La composition dans le roman”, *Réflexions sur le roman*, 1938, p. 186

o adjetivo de Antonio Candido para seu tempo de colégio, tais discussões também estavam “defasadas”. Foi a esta conclusão que Lins chegou, em 1946, ao tratar tanto da escrita de prosa de ficção quanto da recepção crítica no contexto brasileiro. Duplo “ainda”: o romance brasileiro “ainda se acha muito limitado e muito atrasado em relação com o romance universal, principalmente o inglês, o francês e o russo”, e a crítica literária, como a dele próprio, Lins, lastreava-se em Thibaudet, “ainda com um conceito de romance muito ligado teoricamente ao século XIX”.⁸⁸

De qualquer maneira, a *articulação desarticulada* empreendida por críticos como Sérgio Milliet, Alvaro Lins, Franklin de Oliveira e Wilson Martins remetia através de seus rodapés ao que denominamos de *método básico* para a leitura e a discussão sobre narrativas ficcionais modernas, brasileiras e estrangeiras – básico tanto para a comunicação entre os próprios críticos quanto, de maneira mais difundida, entre os críticos e o público leitor. O que vimos na passagem entre o primeiro e o segundo capítulo reforça a hipótese não só da existência de um tal *método básico* como a de seu incremento através da incorporação de referências em língua inglesa pelos críticos brasileiros. A menção a uma dessas referências, o Forster de *Aspects of the novel*, que surgia de maneira superficial e talvez desnecessária no texto de Alvaro Lins, em 1946, era o sinal do limite intransponível para a crítica de rodapé, o qual seria transposto por um crítico como Antonio Candido.

O autor de *Tese e antítese* foi, para retomar a qualificação que deu a Milliet, um “homem-ponte” ou um *crítico-ponte*, pois fez o movimento de abandonar o rodapé (sem desprezá-lo, embora houvesse tensões), passar por uma espécie híbrida (algo como uma revista acadêmica em jornal, o *Suplemento Literário*) e, por fim, destinar seus escritos a publicações acadêmicas e a livros. Nisso, o que definimos como *método básico* sofreu um processo de aprimoramento e, ao mesmo tempo, de circunscrição do público leitor ao qual servia. Candido, como vimos no segundo capítulo, leu atentamente autores como Wellek e Warren, Leavis, Forster, Muir e Lubbock num período de mais ou menos duas décadas (1945-1965). Tais referências, aliadas a muitas outras – Lukács e Auerbach entre elas –, permitiram a Candido colocar em outro patamar o *método básico*.⁸⁹

⁸⁸ LINS, A. “Romances, novelas e contos”, *Jornal de Crítica: 6ª série*, 1951, pp. 113-115

⁸⁹ A hipótese é que tal método, repetimos, é constituído por um conjunto de procedimentos analíticos que visam responder: quem são os *personagens*? quem é o *protagonista*? quais são as características deles? qual é o *enredo* e como entendê-lo? quais são os *temas* centrais e o que significam? como aparecem os *lugares* e os *tempos* na narrativa? como se configura o *narrador* e de quais *técnicas narrativas* ele se vale? Quais são as características do *estilo*? quais relações podem ser estabelecidas entre tudo isso e *obras literárias precedentes* (do mesmo escritor e de outros)? quais obras de *teoria e filosofia* (inclui estética e religião) e de *ciências humanas* podem contribuir na leitura? qual a relação de tudo isso com a realidade circundante, local, nacional e global?

Os procedimentos soam, hoje, como genéricos e óbvios, e apesar de serem, de fato, contemplados pela crítica brasileira de rodapé e mesmo antes dela,⁹⁰ não há nenhuma obviedade no teor dos procedimentos crítico-analíticos dos quais os críticos brasileiros se valeram na passagem entre a primeira e a segunda metade do século XX. É isso que evidencia o longo percurso de Antonio Candido antes e depois de afirmar que “a crítica propriamente dita” consiste no “trabalho analítico intermediário”, o qual faz uso de “*técnicas* parciais de investigação”.⁹¹ Assim, como pormenorizamos no segundo capítulo para o trabalho analítico que aqui constitui o foco de interesse, ou seja, a leitura de narrativas ficcionais, escritos como aqueles dedicados a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa beneficiavam-se do aproveitamento de discussões sobre “princípio de organização”,⁹² “recursos”,⁹³ “aspectos”,⁹⁴ “romance estruturado pelo princípio da ação”,⁹⁵ “ponto de vista” (“descrição” e “drama” — ou: “pictórico” ou “panorâmico” e “cênico”)⁹⁶ etc. O autor de *O estudo analítico do poema* não chegou a escrever um *O estudo analítico da narrativa*. O estudo sobre o poema, proveniente de aulas, poderia ter tido um par sobre narrativa também proveniente de aulas, como podemos verificar em partes e itens que constam no programa “Realidade e irreabilidade na ficção”, de 1967. Em passagem da primeira parte, que detalhava a abordagem da *Demanda do Santo Graal* no primeiro semestre, Candido especificava no item 13:

Elementos técnicos. Estruturação do enredo e o princípio do entrelaçamento. Caracterização dos personagens. Conceito e representação do espaço e do tempo. O ponto de vista narrativo e o estilo. O que se pode extrair da análise para conhecimento teórico do romance medieval e do romance em geral.⁹⁷

Tais “elementos técnicos”, não há dúvida, insistimos, podem ser considerados como a suma de um verdadeiro *método básico* para a leitura de prosa de ficção e como um auxiliar para esse tipo de leitura naquilo que Candido considerava ser, desde a introdução de *Formação da literatura brasileira*, o “trabalho analítico intermediário”. Assim, na passagem entre o primeiro e o segundo capítulo, através de um autor que fez a ponte entre dois tipos de

⁹⁰ cf. por exemplo: GUIMARÃES, H. S. *Machado de Assis, o escritor que nos lê*, 2013

⁹¹ CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*, 1959, v. 1, pp. 25-26

⁹² LEAVIS, F. R. “The great tradition”, *The great tradition*, 1948, p. 7

⁹³ WELLEK, R.; WARREN, A. “A natureza e os modos da ficção narrativa”, *Teoria da literatura*, 2003, p. 304

⁹⁴ FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*, 1969

⁹⁵ Essa é a fórmula que Candido usava para se referir a *The structure of the novel*, de Edwin Muir. Cf. CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*, 2007, p. 766

⁹⁶ LUBBOCK, P. *A técnica da ficção*, 1976

⁹⁷ CANDIDO, A. “Realidade e irreabilidade na ficção”, *Programa de curso em dois semestres*, 1967. (Agradecemos a Antonio Candido a gentileza de localizar esse programa de aula em seus arquivos pessoais e ceder-nos uma cópia, juntamente com palavras de interesse pela pesquisa. Agradecemos também a Telê Ancona Lopez e principalmente a Walnice Nogueira Galvão pelas conversas em que compartilharam algumas lembranças desse curso. Entretanto, apesar dessas três conversas, observamos que nos atemos à letra do programa.)

crítica, encontramos para o conjunto dos cinco críticos brasileiros a indicação mais precisa quanto a um ponto de chegada do processo que o próprio Candido tratou em seus primórdios no ensaio “O patriarca”.

*

Os “elementos técnicos” deveriam aliar-se aos “elementos sociais”, como aparecia no item 12: “Pesquisa de elementos sociais indicativos do modo realista.” No caso da *Demanda*, tratava-se de “sociedade feudal” e tais elementos eram assim definidos: “costumes, tipos humanos, valores, relações sociais, formas de comportamento, técnica de guerra; importância do elemento religioso. A Demanda como visão do homem e da sociedade.”⁹⁸ No caso de *Fogo Morto*, que constituía o foco dos trabalhos no segundo semestre, havia uma especificação mais detalhada para os “elementos sociais” e os “elementos técnicos” (itens 15 a 23).

Tudo isso reforça uma das hipóteses que guiou todo o segundo capítulo dessa tese, ou seja, que Candido distinguia claramente entre um *método básico* (o dos “elementos técnicos”) e seu *método específico* (o dos “elementos sociais” para a compreensão do homem, do “homem brasileiro” e da narrativa em diferentes sociedades, a “sociedade feudal”, a “sociedade canavieira do Nordeste” etc.). Entretanto, não apenas distinguia como tinha também muito claro que os métodos deveriam ser aliados.

A chave para o entendimento dessa postura de Candido encontra-se em sua argumentação contra o que chamou de *mentalidade disjuntiva* entre duas opções: “conceber o texto como todo autônomo” e conceber o texto como “inteligível apenas na medida em que referido” à cultura e à sociedade – à primeira opção, o crítico brasileiro vinculava os casos da “estilística de Spitzer”; “do formalismo russo do decênio de 20, que ficamos conhecendo quase meio século depois; do *New Criticism* dos anos 40, etc.”⁹⁹ Entende-se melhor, portanto, o esforço de Antonio Candido no sentido de uma *mentalidade juntiva*. Apoiando-se em referências díspares, como tratamos longamente no segundo capítulo, o crítico abarcava dialéticas diversas em seus muitos escritos para relacionar literatura e sociedade: *anterior-posterior* (arcadismo e romantismo; jagunços mineiros *antes de* e *em* Guimarães Rosa etc.), *local-universal*, *ordem-desordem*, *espontâneo-dirigido* e *estrutura-processo*.

E retomando o que iniciamos no final do segundo capítulo, reafirmamos que essa *mentalidade juntiva* abarcava ainda duas questões que ficaram sem desenvolvimento teórico: uma vislumbrada *dialética real-irreal* e a consideração complexa, que não chegou a vislumbrar diretamente uma formulação dialética, sobre *diversidade espaço-temporal*

⁹⁸ CANDIDO, A. “Realidade e irrealidade na ficção”, *Programa de curso em dois semestres*, 1967

⁹⁹ Idem, “Duas vezes ‘A passagem do dois ao três’”, *Textos de intervenção*, 2002, p. 59

(brasileira e mundial, real e ficcional — com gradação de moderno e gradação de não-moderno).

Como esses dois pontos levariam a uma extrapolação excessiva dos objetivos a que nos propomos, o desenvolvimento sobre eles fica para outra ocasião. Apenas para constar aqui um breve fechamento, assinalamos que nos escritos sobre Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, devido a características das obras dos escritores mas também ao momento em que o crítico escreveu sobre elas, havia diferenças relevantes a serem explicitadas quanto às coordenadas do real que configuram a diversidade espaço-temporal. Essas coordenadas precisam ser compreendidas, primeiramente, como *especificidades de espaço e tempo no seu cruzamento com especificidades sociais e culturais* para, só depois, *apontarem para o Brasil e o mundo*.

E quanto à dialética real-irreal, observamos apenas que há muitos elementos e noções a serem explorados no programa de aula “Realidade e irrealidade na ficção”, de 1967, que discutia a ligação das “duas dimensões do conhecimento ficcional”, ou seja, “representação da realidade com base na fidelidade à percepção” e “subversão da realidade com base na criação de uma ordem arbitrária de visão”.¹⁰⁰ A discussão de tal ligação possibilita retomar os principais ensaios sobre narrativas ficcionais para compreender pontos relevantes como a relação paradoxal realismo-realidade, o processo de “transfigurar a realidade”, o “grande princípio geral de reversibilidade” e a “criação em sentido pleno” na qual o narrador não seria um “intérprete mimético”.¹⁰¹

De maneira que desenvolvimentos sobre esses dois pontos (dialética real-irreal; diversidade espaço-temporal) levariam a desfocar a linha de considerações finais dessas páginas, entretanto, é necessário deixar marcado que os pontos permitem reler renovadamente questões relativas a *o que* e *como* dos ensaios sobre narrativas ficcionais do crítico-professor.

Para encerrar e problematizar sobre a *mentalidade juntiva* de Antonio Candido, é necessário ainda abordar a retomada de um ponto-chave anos após a discussão de seus pressupostos por Schwarz. Tal retomada foi contemporânea de ensaios como “Quatro esperas” e “Cinquenta anos de *Vidas secas*” e estava diretamente ligada a ensaios como “Dialética da malandragem” e “De cortiço a cortiço”. Trata-se da força do “radicalismo” nos intérpretes do Brasil e do fato de os “radicalismos” servirem em diversos países como “ingredientes para a transposição e eventual criação de posições revolucionárias”:

Neste sentido pode-se lembrar o destino histórico do marxismo, que é sempre apresentado como a

¹⁰⁰ CANDIDO, A. “Realidade e irrealidade na ficção”, *Programa de curso em dois semestres*, 1967

¹⁰¹ Idem, “Realidade e realismo (via Marcel Proust)”, *Recortes*, 2004, p. 135; idem, “Prefácio”, *O discurso e a cidade*, 2004, p. 10; idem, “O homem dos avessos”, *Tese e antítese*, 1964, pp. 134-135; idem, “Cinquenta anos de *Vidas secas*”, *Ficção e confissão*, 2006, p. 149

doutrina em estado de pureza por todos os regimes que o adotam, mas que no entanto só tem funcionado quando se combina às tradições radicais de cada lugar, propiciando combinações que permitem o seu êxito. É o caso da Rússia, onde o encontro com a tradição local produziu o marxismo-leninismo, fórmula que só vale integralmente para ela. E o caso do maoísmo, que foi o encontro do marxismo com as tradições de revolta agrária da China, dando lugar a uma fórmula que só para ela funciona. Perto de nós é o caso de Cuba, onde o que se chama oficialmente marxismo-leninismo é na verdade uma combinação feliz do marxismo com a tradição radical do País, sobretudo o pensamento de José Martí e a prática guerrilheira que veio desde as lutas pela independência política do século passado.¹⁰²

Como Candido dizia mais de uma vez, o radicalismo é “essencialmente um fenômeno ligado às classes médias”, e mais, ele “não se identifica senão em parte com os interesses específicos das classes trabalhadoras, que são o segmento potencialmente revolucionário da sociedade”. Assim, a tentativa de traçar o quadro de um pensamento que o precedia, envolvendo um intelectual (e amigo) como Sérgio Buarque de Holanda, com o qual certamente Candido dialogava em seus vários ensaios, comportava um alto nível de lucidez, a ponto de o crítico chegar a dizer: “o revolucionário e o radical podem ter *ideias* equivalentes, mas enquanto o primeiro chega até a *ação* adequada a elas, isto não acontece com o segundo, que em geral contemporiza na hora da ruptura definitiva”.¹⁰³ Nessas distinções, em alguma medida a defesa do “radical de classe média” vale, um tanto discretamente, para o próprio Antonio Candido.¹⁰⁴ Além disso, parece haver, nessas ponderações, a sobrevalorização do segmento social ao qual pertence, pois se o contraste se faz em termos de revolucionário e radical, também é possível dar exemplos de diversos matizes de radicalismo nas classes trabalhadoras, as quais certamente carecem de um pensamento elaborado e próprio, mas devem ser compreendidas com acuidade.¹⁰⁵

¹⁰² CANDIDO, A. “Radicalismos”, *Vários escritos*, 2004, p. 195

¹⁰³ Ibid., pp. 193-214. Cf. idem, “A visão política de Sérgio Buarque”, *Folha de S. Paulo*, 25 de janeiro de 1998

¹⁰⁴ “Naqueles decênios de 30 e 40, formou-se aqui, além do pensamento de esquerda, que atingiu setores mais restritos, um pensamento radical de classe média, que envolveu mesmo a maior parte dos socialistas e comunistas e a meu ver representou um enorme progresso. [...] Isso favoreceu a formação de um pensamento radical, no qual me desenvolvi na mocidade.” CANDIDO, A. “Sobre o trabalho teórico” (Entrevista), *Transformação*, 1974, p. 12. Cf. também: MOTA, C. G. *Ideologia da cultura brasileira*, 2008, p. 164ss

¹⁰⁵ Esse ponto é particularmente relevante porque o radicalismo em sua especificidade camponesa-trabalhadora e não-moderna merece investigações detidas para casos históricos e literários brasileiros, na linha do que desenvolve Eric Hobsbawm. Cf. HOBBSAWM, E. *Bandidos*, 1976, pp. 18-21. Cf. também: GALVÃO, W. N. *O Império do Belo Monte*, 2001. Nas obras de Guimarães Rosa, banditismo social é o que não falta, sendo necessário compreender o lastro real da especificidade camponesa-trabalhadora, ou seja, entender de baixo para cima a adesão, a sustentação e a finalidade dos vários casos de banditismo. Em Graciliano Ramos, o banditismo social surge em artigos e em romances, mas as passagens principais parecem ser mesmo aquelas em que a via da força — do cangaço — tenta Fabiano ao longo de *Vidas secas*. A passagem ficcional em “Cadeia”, como mostram Lebensztayn e Salla, valia-se de textos precedentes do escritor: “a face resignada do sertanejo de *Vidas secas* [...], já aparecia em ‘Lampião’ (1931), ‘Comandante de burros’ (1933, *Jornal de Alagoas*) e em ‘A propósito de seca’ (1937); a frase ‘apanhar do governo não é desfeita’ se reitera nesses três textos e no romance.”

*

Passando aos críticos tratados no terceiro capítulo para um fechamento de *como* leram narrativas ficcionais, realizamos aqui a amarração final dos principais pontos discutidos.

Cabe reconhecer inicialmente, quanto à produção intelectual de Alfredo Bosi, que havia em “Dialética da malandragem” discussões relevantes para aquele que seria o grande eixo dos escritos do autor de “Céu, inferno”: a relação entre ideologia e contraideologia. Uma das implicações que Candido tirava da dialética da ordem e da desordem em *Memórias* era que ela subvertia, à brasileira, as “racionalizações ideológicas”.¹⁰⁶ Como vimos no terceiro capítulo, as duas preocupações principais de Bosi no longo percurso que vai da “hipótese de trabalho” até o amplo livro de 2010 foram, primeiro, evitar o reducionismo (tudo é ideologia, e suspeito, ou tudo é cultura, e compreensível) e, em segundo lugar, atentar para a “presença simultânea” do ideológico e do contraideológico, da reprodução e da invenção (ou seja: “determinação e liberdade, observação e imaginação, reflexo e reflexão, passividade e atividade, gesto previsível e consciência moral”).¹⁰⁷

Em *Céu, inferno*, a maior generosidade do crítico-historiador para com Guimarães Rosa, quando comparado a Graciliano Ramos e mesmo Drummond, como vimos, sugeria que, no difícil equilíbrio entre o trabalho crítico de *suspeitar* e *compreender*, Bosi dava primazia ao prosador mineiro por considerar que nele prevalecia, através do “esposar” seres e coisas, o contraideológico de liberdade, imaginação, reflexão, atividade e consciência moral. E se em “Céu, inferno” o crítico valorizava um tanto filosoficamente o amor do olhar fenomenológico, uma breve menção a Guimarães Rosa em *Dialética da colonização* veio a ressaltar culturalmente a “relação amorosa” entre “o artista culto e a vida popular”.¹⁰⁸ Assim sendo, num encontro de culturas brasileiras, um representante da “cultura criadora individualizada” foi capaz de aproveitar literariamente, por exemplo, o “materialismo animista como a filosofia subjacente a toda a cultura radicalmente popular”.¹⁰⁹

Em relação a Graciliano Ramos, os escritos sobre *Memórias do cárcere* (de 1992) e *Infância* (de 2013) vieram a atenuar o peso da perspectiva determinista atribuída ao escritor alagoano em “Céu, inferno”. Bosi chamava a atenção para oscilações que há no interior de uma mesma obra de maneira a enfatizar, agora, o contraideológico; em vez de enfocar

Cf. RAMOS, G. *Cangaços*, 2014, p. 11.

¹⁰⁶ CANDIDO, A. “Dialética da malandragem”, *O discurso e a cidade*, 2004, p. 43

¹⁰⁷ BOSI, A. *Ideologia e contraideologia*, 2010, p. 396

¹⁰⁸ Idem, *Dialética da colonização*, 1992, p. 331

¹⁰⁹ Ibid., p. 337, 324

elementos que configurariam uma “mediação ideológica do determinismo”,¹¹⁰ o crítico destaca o fato de que se trata de prosa “pontuada pela dúvida e perplexidade”.¹¹¹

Isso certamente tem relação com o momento em que Bosi escreve e com a centralidade de uma noção-chave em vários dos últimos escritos: *reflexão* – termo esse que parece ditar a maneira como o crítico se refere a todos os termos-chave, ou seja, liberdade, imaginação, atividade, consciência moral. Por um lado, *reflexão* se contrapõe a *reflexo*; por outro, propõe uma postura política inconformada e de negação diante do real. Assim, talvez seja possível usar um adjetivo do último escrito sobre Graciliano Ramos para o próprio crítico: *vigilante*. Trata-se, pois, nesse começo do século XXI, de revisitar pensadores e escritores modernos com o fim de valorizar a atitude intelectual *vigilante* contra as muitas “perversões ideológicas”: “A contraideologia precisa dispor de meios a curto e médio prazo para sustentar-se.”¹¹² O próprio livro de Bosi seria um desses meios. E desse modo, portanto, o tema da contraideologia ganha novos contornos de fundamentação teórica e política como um todo e, de maneira mais circunscrita, de como se dá a sua ligação com narrativas literárias.

Sendo assim, compreende-se a insistência na atitude *vigilante* e de *reflexão*. E, como adiantamos no terceiro capítulo, a dedicação de Bosi ao tema complexo da contraideologia no longo período formado pelos tempos modernos fez com que dois assuntos que aqui interessam não fossem desenvolvidos: imaginação e recepção literária. Como também vimos no terceiro capítulo, esses dois assuntos atravessam os livros de Costa Lima. As discussões sobre representação-efeito, controle do imaginário e mimesis (da representação e da produção) permitem distinguir nos escritos do crítico-teórico abordagens para captar alternâncias no interior de uma mesma obra literária – alternância como aquela de *Caetés* em que o “descritivismo documentalista”¹¹³ era ultrapassado. Enquanto Candido tratava de dialéticas diversas e Bosi desenvolve longamente a dialética ideológico-contraideológico, Costa Lima faz da alternância entre *mimesis da representação* e *mimesis da produção* seu tema principal. Enquanto Bosi volta-se contra a ameaça política de “perversões ideológicas”,¹¹⁴ o problema para Costa Lima é a ameaça difusa de controle sobre o imaginário, uma vez que o imaginário é dotado de “uma liberdade potencialmente

¹¹⁰ BOSI, A. “Céu, inferno”, *Céu, inferno*, 1988, p. 22

¹¹¹ Idem, “Passagens de *Infância* de Graciliano Ramos”, *Entre a literatura e a história*, 2013, p. 87

¹¹² BOSI, A; GONÇALVES FILHO, A. “Alfredo Bosi, um mestre entre a crítica e a utopia”, *O Estado de S. Paulo*, 15 de maio de 2010 [disponível [online](#)]

¹¹³ COSTA LIMA, L. *Trilogia do controle*, 2007, p. 442

¹¹⁴ BOSI, A; GONÇALVES FILHO, A. “Alfredo Bosi, um mestre entre a crítica e a utopia”, *O Estado de S. Paulo*, 15 de maio de 2010 [disponível [online](#)]

ameaçadora a todo regime zeloso de sua *verdade*”¹¹⁵ – sendo que “regime zeloso”, aqui, certamente não faz a distinção política de *à esquerda* ou *à direita*. O próprio crítico-teórico observa que há proximidade entre ideologia e controle, mas as duas coisas não se confundem, “o controle designa um desacordo de tipo mais amplo”.¹¹⁶

Partindo da *representação-efeito*, tal como era elaborada nas obras de Wolfgang Iser, ou seja, partindo da concepção de que toda representação passa pelo crivo do sujeito (“não se dá independentemente de quem a tenha”),¹¹⁷ Costa Lima abarca produção e recepção para sustentar que a obra só se concretiza na interação texto-leitor, tal é a base da teoria do efeito estético. Assim, não se trata de reconstituição, noção que pressupõe refazer o caminho do autor, mas de *interação*, que pressupõe um encontro, um caminho próprio do leitor a partir dos vazios do texto: “os vazios independem do receptor como só se tornam visíveis por sua atualização”.¹¹⁸ Tanto a *mimesis da representação* quanto a *mimesis da produção* estariam sujeitas a essa representação-efeito, mas, enquanto a primeira guia-se pela *semelhança*, a segunda norteia-se pela *diferença*, ou seja, a primeira transforma o “estranho em familiar”, a segunda “opera no sentido contrário”.¹¹⁹

O que os exemplos de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa reforçam é que as duas teses-obsessões de Costa Lima sustentam o fato de as potencialidades de criação artística e literária nem sempre conseguirem escapar de vetos os mais diversos (o controle do imaginário) e do domínio do familiar (mimesis da representação). Outro ponto a destacar é que há nos escritos de Costa Lima sobre os dois escritores uma distinção mais clara entre percepção e imaginação que não havia nos ensaios de Bosi e de Candido.

Por fim, para encerrar o que tratamos sobre Adélia Meneses, é preciso agora enfatizar outro par, *consciente-inconsciente*, que constitui o foco dos escritos dela. Como vimos no terceiro capítulo, Freud traçou um oportuno contraste entre chiste e sonho, destacando que embora ambos estejam sujeitos ao desejo, com todas as dinâmicas englobadas pela de prazer e desprazer (inconsciente e consciente, inteligível e inteligível, associal e social, condensações e deslocamentos), o chiste é um “jogo desenvolvido”.¹²⁰ Dissemos, portanto, que a literatura aproxima-se mais da caracterização do chiste do que da do sonho. Vimos também que Lacan cruzou a psicanálise freudiana com a linguística saussuriana para propor

¹¹⁵ COSTA LIMA, L. *Trilogia do controle*, 2007, p. 413

¹¹⁶ Idem, “Roteiro de um trajeto”, *Frestas*, 2013, p. 150

¹¹⁷ Ibid., p. 132

¹¹⁸ Idem, “A 'beleza livre' e a arte não-figurativa”, *Pandemonium germanicum*, 8/2004, p. 109

¹¹⁹ Idem, “Roteiro de um trajeto”, *Frestas*, 2013, p. 143

¹²⁰ FREUD, S. *Os chistes...*, Edição Eletrônica Brasileira das Obras... [cd-rom]

que, nas *distorções* (a palavra, no original e no singular, é *Entstellung*, que Lacan traduziu um tanto linguisticamente como “transposition”), importa menos pensamentos (*Gedanken*, o latente) e conteúdos (*Inhalte*, o manifesto)¹²¹ do que as palavras, pois condensar é tomar “uma palavra por outra”, deslocar é passar de “palavra em palavra”.¹²² Isso, como também dissemos, aproxima ainda mais a psicanálise, e não apenas o chiste, da literatura, uma vez que os termos lacanianos estão muito próximos aos da poesia moderna e dos surrealistas. Assim, há uma passagem entre uma maneira de pensar atribuída ao século XIX, pouco linguística, e uma maneira já do século XX, nominalista — as duas posições são problemáticas.

Na via de mão dupla (psicanálise-literatura, literatura-psicanálise), esbarramos justamente na *forma*, nas questões da escrita e da distinção das narrativas (literária, histórica, psicanalítica). O psicanalista escreve e narra sobre seres reais com demandas reais. O historiador escreve e narra, como discute Costa Lima, depois de cumprir a pesquisa documental e a exigência explicativa-compreensiva. O escritor, diferentemente, pode escrever e narrar de modo incomparavelmente mais radical e indeterminado. Pode valer-se da narrativa e, conjuntamente, da metanarrativa, da linguagem e da metalinguagem, transformando a literatura, conseqüentemente, numa “arma de dois gumes”,¹²³ quer dizer, movimento em direção ao real e movimento em direção a si mesma.

Em Graciliano Ramos e Guimarães Rosa a literatura também é uma *arma de dois gumes*. E assim sendo, podemos retornar aos termos e conhecimentos da psicanálise freudiana, e dizer que a *arma* está mesmo mais próxima do chiste do que do sonho, pois se trata de fundir, pelo jogo, o que é real com o que não é real. E, a depender do texto literário em questão, podemos retornar aos termos lacanianos, e dizer que se a linguagem priorizar a metalinguagem, a *arma* torna-se um “deslizamento do significado sob o significante”.¹²⁴

Candido, Bosi, Costa Lima e Meneses, portanto, no que diz respeito ao *como* da leitura, operaram uma complexificação teórica através de seus *métodos específicos*, como detalhamos em três capítulos e retomamos até esse ponto: *anterior-posterior*, *local-universal*, *ordem-desordem*, *espontâneo-dirigido*, *estrutura-processo*, *real-irreal*, *ideologia-contraideologia*, *semelhança-diferença*, *consciente-inconsciente*, *narrativa-narrativa literária*, *linguagem-metalinguagem*. Isso, depois de discutir nos capítulos e tópicos anteriores sobre *o que* leram,

¹²¹ FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*, Edição Eletrônica Brasileira das Obras... [cd-rom]; idem, *Die Traumdeutung*, 1900

¹²² cf. LACAN, J. “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, *Escritos*, 1998, pp. 509-510; idem, “L’instance de la lettre dans l’inconscient ou la raison depuis Freud”, *Écrits*, 1966, p. 511

¹²³ ARRIGUCCI JR, D. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*, 1995, p. 40

¹²⁴ LACAN, J. “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, *Escritos*, 1998, p. 514

contempla as indagações quanto a *como* leram.

Dando agora ênfase ao que guia as abordagens dessa parte propriamente de discussão teórico-literária sobre as *questões de método*, ou seja, dando ênfase a *como* os críticos leram, é necessário responder para encerrar: o que acrescenta examinar todos esses escritos? O que isso revela sobre Graciliano Ramos e Guimarães Rosa? O que isso revela sobre os críticos?

A investigação para repertoriar *o que* os críticos leram em obras dos dois escritores, por mais que particularizasse a abordagem, fazendo com que estivesse em primeiro plano cada uma das obras específicas, já induzia a generalizações. Isso porque *a leitura literária é sempre comparada*,¹²⁵ e não se trata apenas de comparar obras dos dois escritores brasileiros, embora isso fosse o mais importante na abordagem propriamente de recepção literária.

Passando a *como* leram, como já é evidente pelo que discurremos nos tópicos dedicados às *questões de método* desde o primeiro capítulo, fomos levados a considerações que valem não apenas para as obras de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, mas para a leitura de *narrativas ficcionais em geral*. Assim, as abordagens que se inserem no âmbito da teoria literária possibilitaram constituir um repertório bastante detalhado sobre o *como* das leituras.

O primeiro ponto relevante quanto a isso é a constatação de que havia um *método básico* na crítica de rodapé, geralmente tida como meramente impressionista. Localizamos as principais referências para a constituição desse *método básico* em cada um dos quatro críticos tratados no primeiro capítulo e, depois, encontramos aquilo que pode ser apontado como uma suma dele em um programa de aula de Antonio Candido — o crítico referia-se ao que chamamos de *método básico* como “elementos técnicos”. Isso revela que os críticos de rodapé foram alvo de desqualificação por parte de uma nova proposta de crítica literária que exigia a elaboração mais precisa do *modo de ler*. Entretanto, como demonstramos, eles não eram desprovidos de bases teóricas, por mais que elas estivessem “defasadas” — se é mesmo possível dizer isso de um autor como Aristóteles, ainda hoje enigmaticamente lido com proveito¹²⁶ — e por mais que, de fato, a muitos dos rodapés pudesse ser atribuído o qualificativo de *ondoyant*. A contrapartida — uma vantagem — de um modo menos preciso de ler era a linguagem que levava em consideração o caráter de domínio público do escrito.

O segundo ponto relevante quanto a *como* é a extensa discussão das elaborações

¹²⁵ Houve aqui reiterada atenção a um problema dos “grandes modelos de interpretação que a história da crítica nos apresenta”, os quais focaram um único escritor: “Sainte-Beuve lendo Pascal não é De Sanctis lendo Dante, nem Croce lendo Ariosto, nem Lukács lendo Thomas Mann, nem Heidegger lendo Holderlin, nem Benjamin lendo Baudelaire, nem Auerbach lendo Homero, nem Spitzer lendo o Quixote, nem Sartre lendo Flaubert, nem Bakhtin lendo Dostoiévski, nem Barthes lendo Balzac...” BOSI, A. *Céu, inferno*, 1988, p. 285

¹²⁶ cf. por exemplo: RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*, 1994, 3v.

teóricas de Antonio Candido para ler narrativas ficcionais. Verificamos que ele constituiu seu *método específico* através de uma interessante *mentalidade juntiva* — isso incluía a aliança entre *método básico* e *método específico*. Tal *mentalidade juntiva* revela um imenso esforço intelectual por parte de um crítico que procurou englobar um conjunto amplo de referências, dialéticas, conceitos e noções para a compreensão da literatura brasileira e mundial (repetindo: *anterior-posterior*, *local-universal*, *ordem-desordem*, *espontâneo-dirigido*, *estrutura-processo*, *real-irreal*). A contrapartida — uma desvantagem — da abrangência dessa *mentalidade juntiva* foi não tratar mais de Guimarães Rosa, reconhecidamente o maior narrador brasileiro do século XX, após 1966.

Alfredo Bosi, Costa Lima e Adélia Meneses elaboraram, cada um deles, seu *método específico*, o qual era norteado, respectivamente, por um par principal: *ideologia-contraideologia*, *semelhança-diferença*, *consciente-inconsciente*. Isso, quando se compara com a abrangência dos pares de Candido, já revela a tentativa de se dedicar a um par específico, aprofundando o máximo possível a compreensão teórica dele. A contrapartida disso — uma desvantagem — é a linguagem cada vez mais específica e circunscrita dos estudos literários, transformando a discussão sobre literatura em um *saber especialista*.

Assim como ocorria em relação a *o que* os críticos leram, o *como* ler complexifica a dinâmica de constituir determinada perspectiva crítica ao se posicionar em várias frentes: a relação do leitor com obras de um escritor (Graciliano Ramos), a relação com obras de outro escritor (Guimarães Rosa), a relação com escritos de outros escritores e críticos e, ainda, essas três relações num primeiro momento e, depois, num segundo momento etc.

Aqui, diferentemente da particularização de *o que* foi lido, importava colocar em primeiro plano a relação com um conjunto maior de escritores (não apenas Graciliano Ramos e Guimarães Rosa) e críticos (mas também outros intelectuais). Para tanto, o caminho foi o mesmo, pois uma teorização é *própria* mas também surge *em diálogo* com outros *modos de ler*, é ao mesmo tempo convergente e divergente, centrípeta e centrífuga, estabilizadora e desestabilizadora, político-ideológica e subjetiva, histórica e literária, comunicativa e negativa, autoridade e método, passado e presente, enfim, é **determinada e livre**. Isso ocorre desde os rodapés, mas houve o aprofundamento teórico no diálogo sobre o *como*, assim como sobre *o que* foi lido. Entretanto, também nesse aspecto do *como* as reformulações de uma perspectiva crítica e o debate com outras posições muitas vezes foram (e são) feitos veladamente e, nisso, não foram (e não são) satisfatoriamente elucidados.

Aqui, além da capacidade em discernir, explicar e interpretar *o que* é possível ler no encontro *texto-leitor* para esta ou aquela obra, há a exigência de certa capacidade de ir além

de *linhas* e *recortes* interpretativos e formular a *generalização* dos procedimentos, fazendo com que o *modo de ler* uma obra de Graciliano Ramos ou Guimarães Rosa seja extensível a outros escritores — ou vice-versa. Portanto, exigências mais abrangentes proporcionavam (e proporcionam) ao crítico a oportunidade de refinar a *determinação* dos procedimentos para apreender tanto questões pertinentes a um conjunto maior de narrativas literárias quanto variedades no jogo de *indeterminação* — ora mais, ora menos acentuado — que caracteriza a perspectiva literária (com armas de invenção, linguagem, imaginação, não-dito, impasses etc).

Assim sendo, na confluência de leituras literárias (Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, outros escritores) e diálogos diversos (com escritos filosóficos, sociológicos, históricos, políticos etc.), os críticos conseguem dar contornos teóricos mais fundamentados a uma *perspectiva crítica* própria, um modo original de ler, delineando afinidades ou conflitos com outras perspectivas e, assim, gerando disputas acirradas relativas a *como* ler.

Repertoriar e explicitar toda essa dinâmica traz, certamente, contribuições importantes para a leitura crítica de qualquer narrativa literária, pois ***revela o vir-a-ser*** no qual se concretizaram os escritos críticos. Além disso, possibilita ***traçar uma visão*** que chega às coordenadas atuais nas quais estão encerrados o impasse da literatura e o da crítica literária, pois nenhuma das duas pode prescindir do ***leitor comum*** — a literatura, sobretudo, não pode.

E para finalizar esse quarto capítulo, convém recuperar sintética e confluentemente os termos das perguntas e problemas que nortearam a investigação em todo o percurso e arrematar: as ***dificuldades*** impostas pelas obras literárias (principalmente de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa) e as disputas pelos ***procedimentos*** teóricos sempre impulsionam o *leitor crítico* ao movimento de formular e reformular uma ***perspectiva de leitura***, tal movimento vale inclusive em relação à inércia de um escrito próprio que já se tornou parcial ou totalmente revisável; nisso, são geradas as ***transformações*** do ofício, as quais sempre se dão através de muitos ***diálogos*** — mais ou menos francos. Ao longo de quatro capítulos, portanto, procuramos *repertoriar* — acompanhar, rememorar e desvelar — o movimento por vezes velado das diversas *perspectivas críticas* — tal movimento velado, cabe assinalar, ocorre em relação às reformulações da própria perspectiva e, também, em relação ao diálogo com outras perspectivas. E a compreensão abrangente das diversas perspectivas e de suas sucessivas transformações demandou o enfoque e a articulação de ***condições de recepção*** (abordagens históricas), ***leituras da crítica*** (abordagens de recepção literária) e — ponto-chave — ***questões de método*** (abordagens de teoria literária).

Primeiro excursus: sobre teorias da recepção

A *Rezeptionsästhetik*, embora tenha perdido espaço para outras abordagens desde os anos 1980,¹²⁷ fomentou proveitosos debates e encontra sua formulação, na verdade, nas obras apenas de Jauss num período de mais ou menos trinta anos,¹²⁸ ou seja, entre o texto da aula inaugural na Universidade de Constança (em 1967, “Was heißt und zu welchem Ende studiert man Literaturgeschichte?”)¹²⁹ e o ponto final do derradeiro ensaio que precede sua morte (em 1997, “Das Verstehen von Geschichte und seine Grenze”).¹³⁰

Ter em vista os escritos de Jauss e os debates que eles geraram é fundamental para realizar o aproveitamento de pontos específicos e para pensar a recepção crítica. Nesse sentido, o primeiro passo é reconhecer que o ponto-chave nas discussões teóricas da recepção é a tentativa de expandir e rearticular o consagrado tripé da teoria literária — *autor-real-arte*, ou seja, *expressão-conhecimento-construção* — para *autor-real-arte-leitor*, quer dizer, para *expressão-conhecimento-construção-recepção*.

Em *A história literária como provocação à teoria literária*, de Jauss, o ponto forte era uma complexa abordagem do tempo histórico e literário que exigia o cruzamento de diacronia e sincronia na articulação de *autor-real-arte-leitor* através dos conceitos e das noções de “horizonte”, “mudança de horizonte”, “fusão de horizontes” e “horizonte de expectativas”. Entretanto, além de não haver reformulação precisa desses conceitos e noções por parte de Jauss, muitos deles eram imprecisos nos autores que serviam como referência (Husserl, Gadamer, Popper, Mannheim). Além disso, já aí a articulação pendia para os dois últimos termos (*arte-leitor*), propensão que se acentuaria nos escritos seguintes. De maneira que houve, nesse conjunto de referências, um passo de recuo por parte de Jauss. Não é à toa que apenas Gadamer e a “fusão de horizonte” eram mencionados num texto de 1977.¹³¹

¹²⁷ cf. o verbete que Hélio Guimarães caracteriza como “uma espécie de texto-testamento”. GUIMARÃES, H. S. *Machado de Assis, o escritor que nos lê*, 2013, p. 8. Nesse verbete, sobretudo no último tópico, Jauss assinala brevemente que diversos paradigmas passam a duvidar da “experiência estética do leitor”. JAUSS, H. R. “Rezeption, Rezeptionsästhetik”, *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 8, 1992, pp. 996-1004. Tradução de Ricardo Ferreira Henrique. *Mimeo*. Cf. também: idem, “Os horizontes do ler”, *A história literária como provocação à teoria literária*, 1994; HOLUB, R. C. *Reception theory: a critical introduction*, 1984; SEIBT, G. “Groß ist das Neue, nichts ist endgültig”, *Berliner Zeitung*, 4 de mar. 1997 [disponível [online](#)]; WARNING, R. “Nachwort”, *Probleme des Verstehens*, 1999, pp. 213-221. (Agradecemos a Hélio Guimarães o acesso à cópia da tradução de “Rezeption, Rezeptionsästhetik”, o que facilitou o trabalho de leitura.)

¹²⁸ Para abarcar Iser, Naumann, Barck, Schlenstedt etc., a designação passa a ser *Rezeptionstheorie*.

¹²⁹ Tradução: “O que significa e com que fim se estuda História da Literatura?”. (Agradecemos à professora de alemão Carla Koch pela tradução das citações inexistentes em português; agradecemos também à tradutora profissional e professora assistente da FU-Berlin Christiane Quandt por gentilmente revisar essas traduções.)

¹³⁰ Tradução: “A compreensão da História e seus limites”.

¹³¹ cf. JAUSS, H. R. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, 1977, p. 18; idem, “A estética da recepção: colocações gerais”, *A literatura e o leitor*, 1979, p. 55

De outro lado, havia os interlocutores de Jauss.¹³² O conceito de *Rezeptionsvorgabe*¹³³ proposto pelo grupo de *Gesellschaft Literatur Lesen* seria uma tentativa de restabelecer o equilíbrio dos quatro termos (*autor-real-arte-leitor*) ao enfatizar o par *autor-real*, argumentando que não apenas o leitor é um “sujeito ativo”, o autor também o é, e ele (autor) elabora determinada representação (*Darstellung, Abbild*) no interior da qual se dão os movimentos do leitor que não está interessado apenas em arte, ou seja, um leitor que não se caracteriza exclusivamente como conhecedor. Assim, como sustenta Funke especificamente para os dois conceitos centrais, haveria uma complementaridade entre *Erwartungshorizonte* e *Rezeptionsvorgabe*.¹³⁴ Um dos pontos fortes do conceito-chave de *Gesellschaft Literatur Lesen* é justamente o lastro marxista para a compreensão do social, aquele “social” diante do qual Jauss recuou ao esbarrar com a dificuldade de *die Erstellung des gesellschaftlichen Erwartungshorizontes* (o estabelecimento do horizonte de expectativa social).

Entretanto, embora Jauss tenha recuado diante do social, ele tem razão ao lembrar que a recepção é o “momento condicionado pelo destinatário”. Tem razão também ao argumentar contra a inexistência de uma margem de imprevisibilidade e liberdade na produção e apropriação artística, ou seja, uma margem de autonomia. Tem razão, ainda, ao não circunscrever a arte apenas às estéticas da negatividade e ao rechaçar a primazia das forças centrífugas do nominalismo que aproxima as abordagens pós-estruturalistas.¹³⁵

E qual é, afinal, a relação de tudo isso com os escritos dos oito críticos aqui em questão? O que isso nos acrescenta? Como isso contribui para explicar *por que* os críticos leram *o que* leram *como* leram?

O primeiro ponto a destacar é a própria expansão do tripé teórico-literário de maneira a considerar que o texto somente se torna obra com a recepção realizada pelo leitor a partir de

¹³² cf. NAUMANN, M. (org.). *Gesellschaft Literatur Lesen*, 1973

¹³³ “Die Eigenschaft des Werkes, die Rezeption zu steuern, fassen wir unter dem Begriff *Rezeptionsvorgabe* zusammen [...]. Diesen Begriff gebrauchen wir wertfrei; eine Rezeptionsvorgabe ist jedes beliebige Werk. Es handelt sich um eine Kategorie, die ausdrückt, welche Funktionen ein Werk potentiell von seiner Beschaffenheit her wahrnehmen kann.” NAUMANN, M. “Einführung in die theoretischen und methodischen Hauptprobleme”, *Gesellschaft Literatur Lesen*, 1973, p. 35. Tradução: “Resumimos aqui o atributo da obra de guiar a própria recepção sob o conceito de *Rezeptionsvorgabe* [...]. Utilizamos esse conceito sem juízo de valor; qualquer obra é um *Rezeptionsvorgabe*. Trata-se de uma categoria que expressa quais funções um obra pode potencialmente divisar a partir de sua constituição.”

¹³⁴ cf. FUNKE, M. *Rezeptionstheorie-Rezeptionsästhetik*, 2004

¹³⁵ cf. JAUSS, H. R. *A história literária como provocação à teoria literária*, 1994; idem, *Literaturgeschichte als Provokation*, 1970, pp. 144-207; idem, “Zur Fortsetzung des Dialogs zwischen 'bürgerlicher' und 'materialistischer' rezeptionsästhetik”, *Rezeptionsästhetik*, 1979; idem, “Racines und Goethes Ephigenie – Mit einem Nachwort über der Partialität der Rezeptions-ästhetischen Methode”, *Rezeptionsästhetik*, 1979, pp. 352-400; idem, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, 1977; idem, “Ad dogmaticos: Kleine Apologie der literarischen Hermeneutik”, *Wege des Verstehens*, 1994; idem, “Probleme des Verstehens: Das privilegierte Du und der kontingente Andere”, *Probleme des Verstehens*, 1999. Cf. também as teses de Benjamin, das quais Jauss já se valia desde *A história literária como...*: “Sobre o conceito de história”, *Aviso de incêndio*, 2005.

sua *perspectiva*. Essa expansão do tripé pode ser atribuída inauguralmente a Jauss, considerado o “pai” da *Rezeptionsästhetik*. E isso faz com que a teoria literária não possa mais prescindir do novo esquema (*autor-real-arte-leitor*), tal como propõe Hélió Guimarães para o momento em que Machado de Assis publicava suas obras e, depois, sucessivamente para os diversos momentos da recepção delas. Não investigamos, nos três capítulos precedentes, para os casos especificamente de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, como o andamento da recepção crítica retroagia sobre a produção literária, limitamo-nos a acompanhar, rememorar e desvelar as idas e vindas que proporcionam aos escritos a *interação texto-leitor* e os *diálogos críticos* sobre o *que* e *como* foi lido. Sendo assim, a pesquisa coloca ênfase nas formulações e reformulações que uma das instâncias (*leitor*, no caso *leitor crítico*) elabora para compreender as outras três instâncias (*autor-real-arte*). Tivemos, assim, a composição de um amplo *repertório* sobre algo que antes era excluído do tripé teórico-literário. E esse *repertório crítico* é uma das faces do ato de colocar a obra literária em existência, que é o ato de lê-la, legando tal leitura à posteridade sob a forma de escrito — como evidencia a retomada das leituras esquecidas, algumas delas formam o relegado, outras constituem um legado.

O segundo ponto a destacar é que há uma gama de conceitos para teorizar sobre as passagens realizadas na articulação que o leitor faz das outras três instâncias: *Rezeptionsvorgabe*, *Leerstellen*, *leitor implícito* e *horizonte de expectativa intraliterário*.¹³⁶ Tais conceitos, que se colocam do lado do texto, permitem enfatizar o trabalho do escritor no recurso a elementos diversos que são oferecidos através do texto ao leitor. E o *texto*, em maior ou menor medida, procura *dirigir o leitor*. Entretanto, a aceitação desse *dirigir* é variável, e o *leitor*, principalmente o *leitor crítico*, que define uma *linha* e faz o *recorte*, opera uma *seleção* e *combinação*, podendo até chegar ao ponto de *contradirigir* o texto *de acordo com a inquestionabilidade dos próprios pressupostos*. Mas, como o leitor está em movimento, muitas mudanças — ocasionadas pelo texto, pelo mundo, pela subjetividade ou por novos escritos literários, críticos, filosóficos etc. — podem ocorrer e interferir nas leituras, inclusive, no limite, pode haver a *revisão parcial ou total dos próprios pressupostos*.

Apenas dois breves exemplos da tensão entre pressupostos do escritor e do crítico retirados dos capítulos precedentes são suficientes. Alvaro Lins, crítico declaradamente católico, constatou em Graciliano Ramos um “estranho fenômeno”: um romancista

¹³⁶ cf. NAUMANN, M. (org.). *Gesellschaft Literatur Lesen*, 1973; ISER, *O ato da leitura*, 1996, 2v.; idem, *Implied reader*, 1987; JAUSS, H. R. *Literaturgeschichte als Provokation*, 1970. Também do lado do texto podem ser lembradas as discussões de Umberto Eco em dois livros e aquelas de autores norte-americanos (Rosenblatt, Fish etc.). Cf. ECO, U. *Obra aberta*, 1991; idem, *Lector in fabula*, 1979; ZILBERMAN, R. *Estética da recepção e história da literatura*, 1989; FISH, S. “Interpreting the Variorum”, *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, 1980, pp. 161-173

“introspectivo, interiorista, analítico, sem que leve em conta no homem outra condição que não seja a materialística. Um romancista da alma humana, tendo uma concepção materialista dos homens e da vida.”¹³⁷ Antonio Candido, crítico declaradamente socialista, percebeu a importância da “alma” em *Grande Sertão: Veredas*, mas a interpretação se circunscrevia ao plano humano (descartando o sobre-humano): o pacto com o demônio, por exemplo, era tratado como o problema da conduta (“o intuito fundamental”, pois “o diabo vive dentro do homem”, é “o homem dos avessos”).¹³⁸

Assim, os conceitos e noções não dão conta da recepção real, portanto, ela é imprevisível e talvez impossível de se teorizar *a priori* porque há uma margem de liberdade no caminho a ser percorrido na leitura, há uma margem de autonomia para a subjetividade na experiência estética do leitor — felizmente, não é possível prever teoricamente o imprevisível, o que exige a consideração *a posteriori*, caso a caso, daquilo que a recepção real realizou. Além disso, se também é imprevisível a recepção real em função do confronto entre o horizonte de expectativa social e a novidade de uma obra, diferentemente do caminho trilhado por Jauss após *A história literária como provocação*, consideramos que é possível e necessário, sempre *a posteriori*, reunir elementos para configurar as coordenadas de um *Erwartungshorizonte* social e, para tanto, é insuficiente adotar os pressupostos metodológicos da hermenêutica de Gadamer, postos como inquestionáveis, para a compreensão histórico-literária. O que Jauss formulou incipientemente em *A história literária como provocação* e depois abandonou pode ser aprofundado por propostas marxistas das quais ele se avizinhou.

O *Erwartungshorizonte* social diante do qual Jauss recuou é derivável do registro das respostas ao texto literário em associação com outros escritos e falas do leitor real que é o leitor crítico, sendo assim perfeitamente possível a montagem de um quadro no qual são distinguíveis os diversos matizes político-ideológicos que caracterizam as sociedades socialmente cindidas, com posições à esquerda ou à direita no espectro político. Certamente é impossível um “esclarecimento total sobre o comportamento dos leitores”,¹³⁹ pois esse *total* não é transparentemente factível nem para o próprio leitor diante das próprias ações, visto que há sempre uma zona de opacidade nos sujeitos. Além disso, como já assinalamos mais de uma vez, não é aceitável ignorar que há no leitor real uma margem de liberdade não apreensível pelos diversos conceitos e noções, e é essa margem que engendra a imprevisibilidade da

¹³⁷ LINS, A. “Vidas secas”, *Jornal de Crítica: 2ª série*, 1943, p. 78

¹³⁸ CANDIDO, A. “O homem dos avessos”, *Tese e antítese*, 1964, p. 135

¹³⁹ JAUSS, H. R. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, 1977, pp. 12-13; idem, “A estética da recepção: colocações gerais”, *A literatura e o leitor*, 1979, p. 49

leitura efetiva. Por exemplo: era imprevisível a retomada que Candido fez em *Os bichos do subterrâneo* para colocar *Angústia* no auge da ficção de Graciliano Ramos; é imprevisível se o crítico, diante de um mesmo texto de Guimarães Rosa, vai preferir focar possíveis ressonâncias conservadoras no tocante à política e ao social ou se vai enfatizar a força criativa da imaginação, da linguagem, da técnica narrativa. Entretanto, é possível, juntamente com a constituição do repertório de *o que* e *como* as obras foram lidas, nuançar análises “fundadas em classes e camadas”¹⁴⁰ a partir do *Erwartungshorizonte* social derivável do texto que é o registro da resposta a outro texto — no caso em questão, do texto que configura rodapés, ensaios e livros, como fizemos pormenorizadamente ao longo dos quatro capítulos.

Tudo isso, é certo, ainda não esclarece completamente *por que* houve (e há) leituras críticas tão diversas, mas explica em termos teóricos gerais que uma das razões é a complexidade do circuito no qual o leitor crítico se encontra inserido e a imprevisibilidade no ato de ler — circuito *autor-real-arte-leitor*, percorrido pelo *movimento imprevisível* que perpassa *dificuldades-procedimentos-transformações-diálogos*. E tal circuito tende a se tornar ainda mais complexo e imprevisível quando a encruzilhada que é o *texto literário* se caracteriza por um nó de *superposições*, as quais dificultam o movimento inverso existente entre a escrita crítica e a escrita literária, gerando *tensão* entre os dois tipos de elaboração intelectual: **recortar** para *crítico-interpretar* com **determinada perspectiva crítica** versus **juntar** para *construir-inventar* com **perspectiva literária** — mais ou menos — **indeterminada**.

*

Segundo excurso: sobre superposições

O objetivo aqui é tentar responder: o que havia nas obras? Isso compreende a armação do esquema *autor-real-arte-leitor* no *texto literário* e o que o escritor considerava estar operando, ou seja, seu *modus operandi*. Assim, nesse elo entre afirmações quanto ao *modus operandi* e *autor-real-arte-leitor*, reunimos elementos em obras dos dois escritores para fundamentar a hipótese sobre as *superposições* realizadas no *texto de ficção*.

O conjunto ficcional da obra do escritor alagoano é, quase consensualmente, subdividido pela qualidade literária e, nessa subdivisão, o núcleo é formado por *S. Bernardo*,

¹⁴⁰ Por mais que os intelectuais tenham origens ou condições sociais muito parecidas: “filho de funcionário, de alto assalariado ou de representante das profissões liberais” ele chegou ao saber “enquanto *herdeiro*” — “nascer em sua família ou nascer na cultura é a mesma coisa”; por outro lado, “se ele se origina das classes trabalhadoras, só pôde ter sucesso pela única razão de que um sistema de seleção complexo e *jamais justo* eliminou a maior parte de seus camaradas”. SARTRE, J.-P. *Em defesa dos intelectuais*, 1994, pp. 24-25. Cf. também: MICELI, S. *Intelectuais à brasileira*, 2008.

Angústia e *Vidas secas* – as demais obras revelam facetas diferentes de um mesmo escritor, mas, como ele próprio tinha claro em relação a contos, o seu gênero era mesmo o romance.¹⁴¹ A esse núcleo ficcional, também pela qualidade literária e pela força testemunhal, colocam-se as obras não-ficcionais que são *Infância* e *Memórias do cárcere* – as demais obras não-ficcionais, que incluem desde cartas de diferentes momentos até *Viagem* e coletâneas recentes,¹⁴² revelam facetas menos difundidas da pessoa e do escritor e, nisso, possibilitam ponderar sobre a face mais difundida, entretanto, literariamente, os dois consagrados livros de memórias continuam a sobressair no conjunto.

Os textos ficcionais certamente abarcam elementos reunidos perceptualmente em um espaço-tempo histórico que se espraia pelos Estados de Alagoas, Pernambuco e Rio entre o final do século XIX e a primeira metade do XX, desde a caatinga até as concentrações urbanas de capitais, e com personagens que vão de sertanejos despossuídos com suas crenças a proprietários rurais com muitas posses e gente que trabalha e vive em cidade (ou daí veio).

Assim, um escritor que se movimentava pelas coordenadas do real, por exemplo, entre Quebrangulo (cidade natal), Maceió (uma capital) e Rio (outra capital), vincularia seus romances a cidades de Alagoas e Pernambuco nas quais viveu (além da então capital federal): “*Caetés* é uma história de Palmeira dos Índios. *São Bernardo* se passa em Viçosa. *Angústia* tem um pouco do Rio, um pouco de Maceió e muito de mim mesmo. *Vidas secas* são cenas da vida do Buíque.”¹⁴³ Com essa vinculação precisa e direta, tais cidades nordestinas possibilitaram, pela sua localização, que as obras remetessem às três regiões geográficas demarcáveis no pequeno Estado natal do escritor, as quais configuram um trânsito por relações sociais diversas. E esse lastro no espaço-tempo histórico sem dúvida é relevante, mais ainda quando verificamos que ele capta literariamente *uma* gradação de moderno e gradação de não-moderno em um Estado pequeno e, inclusive, no interior das concentrações urbanas (como a capital), mas gradações que remetem a algo ainda mais complexo formado pela totalidade de território e história brasileiros e, um passo além, por diferentes regiões brasileiras frente às mesmas gradações no mapa mundial. Para complicar, as fontes que o escritor possui sobre o real não são apenas as da própria experiência, ele está em contato por vias diversas com o real contemporâneo (em escala nacional e internacional) e, além disso, lê, filtra e posiciona-se sobre o real passado, histórico — basta recordar a importância simbólica

¹⁴¹ “Eu nunca escrevi contos, e nem sei se me seria possível, enchendo-me de boa vontade, arranjar uma história decente. Não lhe serviria um capítulo de romance?”. RAMOS, G. *Cartas inéditas de Graciliano...*, 2008, p. 30

¹⁴² cf. idem, *Conversas*, 2014; idem, *Cangaços*, 2014; idem, *Garranchos*, 2012

¹⁴³ BARBOSA, F. A. “50 anos de Graciliano Ramos”, *Homenagem a Graciliano Ramos*, 1943, p. 52. As vinculações romance-cidade — muito prováveis — são atribuídas por Barbosa a falas do próprio escritor.

que um episódio verídico de 1556 adquire em *Caetés* e em muitas leituras críticas.

Sempre colocando o *texto ficcional* como a encruzilhada do circuito *autor-real-arte-leitor*, verificamos que o escritor complexifica as *superposições* que remetem ao real tal como delineado acima pelo recurso ao *diálogo* com as mais diferentes referências que remetem ao irreal. Assim, de acontecimentos, linguagens e narrativas pessoais, familiares e locais, o escritor passa a obras literárias, do passado e do presente, da literatura brasileira e mundial, para elaborar as próprias ficções, mais ou menos abertas – pois elas, por menos indeterminadas que sejam, sempre precisam da interação com um leitor para completar o circuito e a arte literária. No caso de Graciliano Ramos, escrevendo sobretudo em duas décadas (a de 1920 e a de 1930), certamente havia uma maior aproximação com a história do romance moderno, destacadamente do século XIX e começo do XX (até o momento em que elabora suas obras). É nesse sentido que os personagens e as técnicas narrativas realistas ou irrealistas podem ser comparados aos de Balzac, Dostoiévski, Manuel Antônio de Almeida, Machado, Azevedo, Kafka, Faulkner, José Lins, Jorge Amado, Rachel de Queiroz etc.

Importa assinalar, e bem, que as *superposições* encerradas no *texto ficcional* reorganizam literariamente as coordenadas do real com alguma finalidade, apenas literária ou não, definida pelo escritor — finalidade sempre disputável, como é notório, por exemplo, no caso de Machado de Assis. Assim, seria possível reunir exemplos diversos relativos aos muitos elementos de uma narrativa. Quanto ao espaço, Arrigucci Jr. verifica em um conto de Cortázar que Budapeste se sobrepõe a Buenos Aires — embora o escritor alagoano não tenha tido a ousadia cortazariana de sobrepor literariamente duas cidades separadas por um oceano, ele fez algo parecido no que se refere a personagens e ao aproveitamento de técnicas literárias. Quanto ao tempo, Candido e Meneses constataram o embaralhamento em *Angústia*, por exemplo, uma das obras do “Dostoiévski cambembe”.¹⁴⁴ Dessa forma, no trânsito entre coordenadas do real e coordenadas do irreal, a diversidade de espaço-tempo brasileira, certamente mais heterogênea que aquela tratada por Perry Anderson (“mesmo o modernismo deve ser enquadrado em alguma concepção mais diferencial do tempo histórico”, “mesmo o espaço do modernismo é diferencial”),¹⁴⁵ é intensificada por uma elaboração literária que

¹⁴⁴ RAMOS, G. *Cartas*, 1982, p. 145

¹⁴⁵ ANDERSON, P. “Modernidade e revolução”, *Novos estudos Cebrap*, 1986, n. 14, p. 7. Perry Anderson apenas indica o problema e fornece coordenadas históricas e artísticas gerais. Para compreender as sutilezas nas relações entre tempo e narrativa, seria necessário enfrentar o problema partindo das próprias narrativas do escritor alagoano, em respeito às suas particularidades. Nisso, é possível iniciar por abordagens que tratam de diferentes questões como aquelas de Pouillon, Genette, Ricoeur, Jameson, Nunes e Arrigucci Jr. Cf. POUILLON, J. *O tempo no romance*, 1974; GENETTE, G. *Discurso da narrativa*, s.d.; RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*, 1994, 3v.; JAMESON, F. “O fim da temporalidade”, *ArtCultura*, 2011, pp. 187-206; NUNES, B. *O tempo na narrativa*, 1995; ARRIGUCCI JR., D. *Escorpião encalacrado*, 1995.

atinge alto nível de complexidade e aponta para a totalidade do Brasil e do mundo.

E o que podemos ler em conversas e correspondências do escritor demonstra que ele tinha ampla consciência das superposições encontradas em sua ficção.¹⁴⁶

No caso de Guimarães Rosa, não é possível afirmar que haja um núcleo ficcional, e muito embora seu único romance ocupe um lugar singular, o escritor publicou mais de oitenta estórias de extensão e qualidade variável em todas as outras obras, sendo que quase a metade delas se encontra em um único livro, *Tutaméia*. Tais estórias abarcam elementos reunidos em um espaço-tempo histórico que se espalha pelo Estado de Minas Gerais entre o começo do século XX e a segunda metade dos anos 1960, desde Cordisburgo até terras de além-Urucuia, e como propuseram, entre outros, Bolle, Bezerra e Heidemann, isso definiria um eixo geográfico principal como equivalente ao antigo “Termo da Vila de Santo Antônio do Curvelo, suas freguesias e povoados”¹⁴⁷ e à bacia do Rio Urucuia.¹⁴⁸ E, de fato, apesar das referências a cidades fora desse eixo geográfico, como por exemplo Itacambira (onde nasceu Diadorim em “1800 e tantos”) ou Bom Jesus da Lapa (“Estoriinha”, *Tutaméia*), a importância dele pode mesmo ser medida pela localização de passagens-chave da obra e pelo *status* que o escritor atribuiu à cidade de Curvelo: “cidade capital’ da minha literatura”.¹⁴⁹ Desse modo, naquilo que constitui o lastro geográfico principal do sertão rosiano, apenas o antigo termo de Curvelo seria mais ou menos equivalente à extensão de todo o Estado de Alagoas, entretanto, no conjunto, é uma região mais amena e menos heterogênea em suas características geográficas. Mesmo além do antigo termo de Curvelo, em direção aos rios Urucuia e São Francisco, é possível manter a afirmação — regiões mais secas, para além de ambos os rios, são preteridas pelo escritor. Nesse lastro real de lugar, entretanto, assim como nas obras de Graciliano Ramos, também há personagens que vão de sertanejos despossuídos com suas crenças a proprietários rurais com muitas posses, sendo mais comum em sua literatura gente que veio de cidade do que gente que aí trabalha e vive.

O escritor mineiro, na passagem da infância para a vida adulta, também se movimentava entre sua cidade natal (Cordisburgo) e a capital do Estado (Belo Horizonte). Depois, como médico, retornaria temporariamente ao interior do Estado para trabalhar em Barbacena e, antes, em “pequena vila, no Oeste mineiro (Itaguara), lugar sem estrada-de-ferro e, naquele

¹⁴⁶ Cf. RAMOS, G. *Cartas*, 1982; idem, *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos*, 2008; idem, *Linhas Tortas*, 1970; idem, *Conversas*, 2014 (Agradecemos a Ieda Lebensztayn o exemplar-presente de *Conversas*, e também por esclarecer algumas dúvidas sobre cartas de Graciliano Ramos.)

¹⁴⁷ BEZERRA, M. C.; HEIDEMANN, D. “Viajar pelo sertão roseano...”, *Estudos Avançados*, 2006

¹⁴⁸ BOLLE, W. *grandesertão.br*, 2004. Cf. também: MELO, E. C. *Rumo ao rumo de lá*, 2011

¹⁴⁹ Mensagem do escritor, sem data, aos “amigos e curvelanos”. Cf. GUIMARÃES, V. *Joãozinho*, 1972, p. 169

tempo, sem rodovias; médico de roça, e único médico ali, atendia aos chamados da povoação dos campos, em distâncias de 2, 3, 5, 6 léguas, percorridas a cavalo”.¹⁵⁰ Esse lastro de experiência nas especificidades de um espaço-tempo é importante na medida em que, como nas obras de Graciliano Ramos, também capta literariamente *uma* gradação de moderno e gradação de não-moderno em um Estado reconhecidamente diversificado. Por mais que o eixo seja o antigo termo de Curvelo e a bacia do Rio Urucuia, os personagens e suas falas permitem remissões a várias outras regiões do Estado, do Brasil e do mundo; das terras que estão às margens do São Francisco até a antiga e a nova capital do país o escritor aponta para o Brasil e o mundo — um mundo compreendido mais religiosa e metafisicamente do que moderna e historicamente. Para complicar, mais que em Graciliano Ramos, as fontes do escritor mineiro sobre o real são mais amplas, desde experiências fora do país num período que precede as obras de 1956 até uma vasta gama de leituras que compreende desde relatos de viajantes estrangeiros pelo Brasil até gramáticas de diversas línguas pelo mundo — para dar um exemplo recorrente, o jaguncismo é fato histórico.

Tomando novamente o *texto ficcional* como a encruzilhada do circuito *autor-real-arte-leitor*, notamos que Guimarães Rosa complexifica mais que Graciliano Ramos as *superposições* que remetem ao irreal. A via para que isso se concretize é a mesma: de acontecimentos, linguagens e narrativas pessoais, familiares e locais, o escritor passa ao *diálogo* com as mais diferentes obras literárias e narrativas, do passado e do presente, da cultura e literatura brasileira e das culturas e literaturas mundo afora. Guimarães Rosa, escrevendo mais ou menos em três décadas (1937-1967), faz com que suas narrativas destoem da história do romance moderno, destacadamente o dos séculos XVII-XIX. Esse destoar já podia ser vislumbrado, desde o primeiro livro, através de comparação entre a configuração de dois fazendeiros brutos e decaídos, Augusto Matraga e Paulo Honório. Ambas as narrativas iniciam-se após a decadência material de seus protagonistas, mas enquanto Paulo Honório fecha-se sobre si e reflete sobre a própria vida e as relações com a profissão e com Madalena, Matraga “ressuscita” depois de ser dado como morto e percorre o mundo a esmo em busca da oportunidade para a hora e vez do ato que vai garantir a sua elevação espiritual.

Assim sendo, os personagens e os enredos de Guimarães Rosa podem ser comparados aos de narrativas míticas, lendárias etc., desde as gregas até as medievais, desde as ocidentais até as orientais. Esse recurso ao não-moderno, diferentemente da Dublin de Joyce, não sofre o mesmo processo de modernização porque o escritor mineiro preferia mesmo se desviar dos

¹⁵⁰ ROSA, J. G.; ONÍS, H.; VERLANGIERI, I. J. *Guimarães Rosa: correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*, 1993, pp. 61-62

núcleos urbanos em direção a aldeias e povoados, como faz de maneira insistente até o último livro que publicou em vida. Entretanto, tecnicamente, é possível compará-lo a escritores como Joyce, Proust, Kafka e, também, às ousadias de um Borges ou um Cortázar. Embora o lastro de real esteja sempre garantido pela experiência linguística, cultural, social e pelo amplo conhecimento de fauna e flora, há também em Guimarães Rosa passagens que, como em Borges, há o apagamento da distinção entre o existente e o inventado. O escritor mineiro, portanto, também reorganiza literariamente as coordenadas do real e as do irreal com alguma finalidade, apenas literária ou não, as quais — pela complexidade superior ao que se verifica nas obras de Graciliano Ramos — dão margem a disputas interpretativas semelhantes àquelas do caso Machado de Assis. A diversidade de espaço-tempo brasileira, que já dissemos ser mais heterogênea que a referida por Perry Anderson, torna-se ainda mais intensa na pena de um escritor que, partindo de um já complexo real com gradação de moderno e gradação de não-moderno, sobrepõe a ele elementos retirados do irreal moderno e não-moderno das mais diferentes proveniências mas, ao mesmo tempo, coloca-se tecnicamente em pé de igualdade com os mais destacados prosadores do século XX.¹⁵¹

E Guimarães Rosa, assim como Graciliano Ramos, demonstra ainda mais abundantemente, numa entrevista e em correspondências, que tinha ampla consciência do “empastamento”¹⁵² ou da “superposição”¹⁵³ encontrada em sua ficção — que abarca, para mais complicar, misticismo e religiosidade.¹⁵⁴

¹⁵¹ Prosadores que são justamente aqueles tratados nas discussões com abordagens diversas sobre tempo e narrativa por Pouillon, Genette, Ricoeur, Jameson, Nunes e Arrigucci Jr. Cf. referências já fornecidas.

¹⁵² ROSA, J. G.; MEYER-CLASON, C. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*, 2003, p. 321, 342; ROSA, J. G.; BIZZARRI, E. J. *Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, 1980, p. 78

¹⁵³ *Ibid.*, p. 68; ROSA, J. G.; ONÍS, H.; VERLANGIERI, I. J. *Guimarães Rosa: correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*, 1993, p. 255

¹⁵⁴ Cf. ROSA, J. G.; RIBEIRO COUTO, R. E. *Correspondência com Ribeiro Couto*, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro/RJ; ROSA, J. G.; ROSA, V. *Relembramentos*, 1983; ROSA, J. G.; GUIMARÃES, V. *Joãozinho*, 1972; ROSA, J. G.; LORENZ, G. “Diálogo com Guimarães Rosa”, *Ficção completa*, v. 1, 2009; ROSA, J. G.; BIZZARRI, E. J. *Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, 1980; ROSA, J. G.; MEYER-CLASON, C. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*, 2003; ROSA, J. G.; ONÍS, H.; VERLANGIERI, I. J. *Guimarães Rosa: correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*, 1993; ROSA, J. G.; ONÍS, H. *Correspondência com Harriet de Onís*, Instituto de Estudos Brasileiros, IEB/USP (Verlangieri reuniu apenas a primeira parte da correspondência em sua dissertação); ROSA, J. G.; VILLARD, J.-J.; THEODOZIO, V. M. P. *Autor & edição: três sub-séries da correspondência de João Guimarães Rosa (1957-1967)*, 2011, pp. 117-204 (a tese de Theodozio encontra-se disponível para consulta apenas no IEB/USP; ao que parece, por restrição dos herdeiros à circulação do material; agradecemos a Elisabete Ribas o acesso à tese, o que facilitou o trabalho para a leitura).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORPUS DA PESQUISA

BOSI, Alfredo. "O romance da providência". *O Estado de S.Paulo, Suplemento Literário*, 19 de agosto de 1961

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978

_____. "Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo". In: ____ (org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1978

_____. "Sobre vidas secas". *Novos Estudos Cebrap*, abr. 1982

_____. "Sobre vidas secas". In: SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983

_____. "Céu, inferno". In: _____. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988

_____. "Fenomenologia do olhar". In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988

_____. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988

_____. "O tempo e os tempos". In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Secr. Munic. de Cultura; Cia. Letras, 1992

_____. Formações ideológicas na cultura brasileira. *Estudos Avançados* [online]. 1995, vol. 9, n. 25, pp. 275-293

_____. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

_____. Por um historicismo renovado. *Teresa*. São Paulo, n.1, 2000, pp. 9-47

_____. *Reflexões sobre a arte*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2002

_____. "A Estética de Benedetto Croce: um pensamento de distinções e mediações". In: _____. *Céu, inferno*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003

_____. Entrevista ao Programa *Roda Viva*. TV Cultura, 23 de setembro de 2004.

_____. Raymundo Faoro leitor de Machado de Assis. *Estudos Avançados*, Ago 2004, v. 18, n. 51, p.355-376.

_____. Caminhos entre a literatura e a história. *Estudos Avançados* [online]. 2005, vol.19, n.55, pp. 315-334

_____. Brás Cubas em três versões. In: _____. *Brás Cubas em três versões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006

_____. "Machado de Assis na encruzilhada dos caminhos da crítica". *Machado de Assis em linha*, ano 2, n. 4, dez. 2009

_____. *Ideologia e contraideologia: temas e variações*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010

_____. *O teatro político nas crônicas de Machado de Assis*. Disponível em: www.iea.usp.br/textos/bosimachado.pdf. Sem data.

_____.; GONÇALVES FILHO, Antonio. "Alfredo Bosi, um mestre entre a crítica e a utopia". *O Estado de S. Paulo*, 15 de maio de 2010

- CANDIDO, Antonio. “*Ouverture*”. *Folha da Manhã*, São Paulo, 7 de janeiro de 1943, p. 5
- _____. “Vinte anos e...” *Folha da Manhã*, São Paulo, 4 de março de 1943, p. 5
- _____. “Artista e sociedade”. *Folha da Manhã*, São Paulo, 6 de junho de 1943, p. 5
- _____. “Uma estranha ratoeira”. *Folha da Manhã*, São Paulo, 19 de março de 1944, p.7
- _____. “Desconversa”. *Folha da Manhã*, São Paulo, 11 de junho de 1944, p. 7
- _____. “De leitor para leitor”. *Folha da Manhã*, São Paulo, 6 de agosto de 1944, p. 7
- _____. “Livros e panelas”. *Folha da Manhã*, São Paulo, 20 de agosto de 1944, p. 7
- _____. “FACES descobertas”. *Folha da Manhã*, São Paulo, 10 de setembro de 1944, p. 7
- _____. “Começando”. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 20 de setembro de 1945, p. 4
- _____. “Presente do indicativo”. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 27 de setembro de 1945, p.4
- _____. “Graciliano Ramos – I”, *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 4 de outubro de 1945, p. 4
- _____. “Graciliano Ramos – II”, *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 11 de outubro de 1945, p. 4
- _____. “Graciliano Ramos – III”, *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 18 de outubro de 1945, p. 4
- _____. “Graciliano Ramos – IV”, *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 25 de outubro de 1945, p. 4
- _____. “Graciliano Ramos – conclusão”, *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 1º de novembro de 1945, p. 4
- _____. *Introdução ao método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1945
- _____. “Mario de Andrade”. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 21 de fevereiro de 1946, p. 4
- _____. “Sagarana”, *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 11 de julho de 1946, p. 4
- _____. “Conversa fiada”. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 22 de agosto de 1946, p. 4
- _____. “Um crítico”. In: LINS, Alvaro. *Jornal de Crítica: 5ª série*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1947
- _____. Bilhete a Wilson Martins, datado de 24 de julho de 1956 (Arquivo de Wilson Martins, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro)
- _____. “Grande sertão: veredas”, *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 6 de outubro de 1956, p. 2
- _____. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956
- _____. “O sertão e o mundo”, *Diálogo*. São Paulo, n. 8, 1957, pp. 5-18
- _____. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1959, 2 vols.
- _____. *O observador literário*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959
- _____. “Estudo crítico”. In: ____ (org.). *Graciliano Ramos: trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1961, pp. 6-18
- _____. “Prefácio” e “Nota bibliográfica”. In: _____. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964 [páginas sem numeração]
- _____. “Os bichos do subterrâneo”. In: _____. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964, pp. 95-118

- _____. “O homem dos avessos”. In: _____. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964, pp. 119-140
- _____. “Catástrofe e sobrevivência”. In: _____. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964, pp. 57-94
- _____. *Os parceiros do Rio Bonito*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1964
- _____. “Realidade e irreabilidade na ficção”. *Programa de curso em dois semestres*, 1967 (Arquivo pessoal de Antonio Candido)
- _____. *Memorial do candidato*, 1974, p. 2 (Arquivo do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH/USP)
- _____. “Sobre o trabalho teórico” (Entrevista), *Transformação*. Marília, v.1, 1974, pp. 9-23
- _____. “Entrevista a Marilene Weinhardt”. In: WEINHARDT, Marilene. *O Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo, 1956-67: subsídios para a história da crítica literária*. Dissertação de Mestrado: FFLCH/USP, 1987, v.2
- _____. “Sagarana”. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, pp. 243-247 (Fortuna crítica, v. 6)
- _____. “Entrevista com Antonio Candido”, *Investigações*. Recife, v. 7, set. 1997, pp. 8-39
- _____. “Entrevista concedida a Gilberto Velho e Yonne Leite”, *Cientistas do Brasil: depoimentos*, 1998
- _____. “Prefácio”. In: GALVÃO, Walnice. *Desconversa*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998
- _____. “A visão política de Sérgio Buarque de Holanda”. *Folha de S. Paulo, Mais!*, 25 de janeiro de 1998
- _____. “Entrevista a Luiz Carlos Jackson”. In: JACKSON, Luiz Carlos. *A tradição esquecida*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Fapesp, 2002
- _____. “Duas vezes ‘A passagem do dois ao três’”. In: _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, 2002
- _____. “Um impressionismo válido”. In: _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, 2002
- _____. “Notas de Crítica Literária — Sagarana”. In: _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, 2002, pp. 183-189
- _____. “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”. In: _____. *Vários escritos*. 4. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004, pp. 99-124
- _____. *Vários escritos*. 4. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004
- _____. “Prefácio”. In: _____. *Brigada Ligeira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004
- _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo, Rio de Janeiro: Duas cidades, Ouro sobre Azul, 2004
- _____. “Realidade e realismo (via Marcel Proust)”. In: _____. *Recortes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004
- _____. “A nova narrativa”. In: _____. *Vários escritos*. 4. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004
- _____. “O ato crítico”. In: _____. *A educação pela noite*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006
- _____. “O patriarca”. In: _____. *A educação pela noite*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006
- _____. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: _____. *A educação pela noite*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, pp. 169-196

- _____. *O estudo analítico do poema*. 6. ed. São Paulo: Humanitas, 2006
- _____. “Prefácio”. In: _____. *Ficção e confissão*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, pp. 9-15
- _____. “No aparecimento de Caetés”. In: _____. *Ficção e confissão*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, pp. 129-142
- _____. “Cinquenta anos de *Vidas secas*”. In: _____. *Ficção e confissão*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, pp. 143-151
- _____. “Os 50 anos de ‘*Vidas secas*’”. *O Estado de S. Paulo*, suplemento Cultura, São Paulo, 29 de outubro de 1988, pp. 1-2
- _____. “O super-realismo de Guimarães Rosa (Entrevista)”. *Jornal da USP*, São Paulo, 15 a 21 de maio de 2006
- _____. “Antonio Candido, o crítico dos contrários (Entrevista)”, *Correio Brasiliense*, Suplemento Pensar, Brasília, 3 de março de 2007, p. 6
- _____. “Prefácio”. In: LORENZOTTI, Elizabeth. *Suplemento Literário: que falta ele faz!* São Paulo: Imprensa Oficial, 2007, pp. 8-9
- _____. “Projeto do Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo”. In: LORENZOTTI, Elizabeth. *Suplemento Literário: que falta ele faz!* São Paulo: Imprensa Oficial, 2007, pp. 94-120
- _____. *Literatura e sociedade*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008
- _____. “A personagem do romance”. In: _____. *et al. A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009
- COSTA LIMA, Luiz. “A expressão orgânica de um escritor moderno”. *Diálogos*. São Paulo, n. 8, nov. 1957
- _____. “O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa”. *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, 2. (6), dez. 1963
- _____. “O buriti entre os homens ou o exílio da utopia”. *A metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974
- _____. “Mito e provérbio em Guimarães Rosa”. *A metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974
- _____. *A metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974
- _____. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1966
- _____. *Estruturalismo e teoria da literatura: introdução às prolemáticas estética e sistêmica*. Petrópolis: Vozes, 1973
- _____. “O questionamento das sombras: mimesis na modernidade”. In: _____. *Mimesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980
- _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986
- _____. “O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, pp. 500-513
- _____. “Concepção de história literária na ‘Formação’”. In: D’INCAO, Maria Angela; SCARABÔTOLO, Eloísa Faria. *Dentro do texto, dentro da vida*. Poços de Caldas; São Paulo: Instituto Moreira Salles, Casa de Cultura de Poços de Caldas; Cia. das Letras, 1992, pp. 153-169
- _____. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995
- _____. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000

- _____. “A 'beleza livre' e a arte não-figurativa”. *Pandemonium germanicum*. São Paulo, n. 8, 2004, pp. 75-119
- _____. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006
- _____. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007
- _____. “Ambiência teórico-contextual do controle”, *O controle do imaginário & a afirmação do romance*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009, pp. 17-210
- _____. *Luiz Costa Lima: uma obra em questão*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010
- _____. “Preâmbulo”. In: _____. *A ficção e o poema*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012, pp. 13-28
- _____. “Retomada do caminho”. In: _____. *A ficção e o poema*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012, pp. 31-144
- _____. “Roteiro de um trajeto”. In: _____. *Frestas: a teorização em um país periférico*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, pp. 97-172
- _____. “Retrospecto de uma fresta. O que devo ao estruturalismo”. *Revista USP*. São Paulo, n. 81, 2009
- LINS, Alvaro. “Itinerário”. *Correio da Manhã*, sexta-feira, 10 de agosto de 1940, p. 2, 5
- _____. “Itinerário”. In: _____. *Jornal de Crítica: 1ª série*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1941
- _____. “Maritain, Belloc e a civilização”. In: _____. *Jornal de Crítica: 1ª série*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1941
- _____. “O homem contra as fórmulas”. In: _____. *Jornal de Crítica: 1ª série*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1941
- _____. “Romances”. In: _____. *Jornal de Crítica: 1ª série*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1941
- _____. “Jornalismo e literatura”. In: _____. *Jornal de Crítica: 1ª série*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1941
- _____. “Vidas secas”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 de outubro de 1941, p. 2
- _____. “Vidas secas”. In: _____. *Jornal de Crítica: 2ª série*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1943
- _____. “Infância de um romancista”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 de setembro de 1945, p. 2
- _____. “Balanço de 1941”. In: _____. *Jornal de Crítica: 2ª série*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1943
- _____. “Uma grande estreia”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 de abril de 1946, p. 2
- _____. “Uma grande estreia”. In: _____. *Jornal de Crítica: 5ª série*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1947
- _____. “Infância de um romancista”. In: _____. *Jornal de Crítica: 5ª série*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1947
- _____. “Um partido socialista”. In: _____. *Jornal de Crítica: 5ª série*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1947
- _____. “Visão geral de um ficcionista”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 de junho de 1947, p. 2, e 4 de julho de 1947, p. 2
- _____. “Visão geral de um ficcionista”. In: _____. *Jornal de Crítica: 6ª série*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1951
- _____. “Romances, novelas e contos”. In: _____. *Jornal de Crítica: 6ª série*, 1951
- _____. *A técnica do romance em Marcel Proust*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956
- _____. “O mundo das imagens”. In: _____. *Jornal de Crítica: sétima série*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1963

MARTINS, Wilson. “A grande inteligência de Otto Maria Carpeaux”, *O Dia*, Curitiba, 28 de janeiro de 1943 (Arquivo de Wilson Martins, Universidade Estadual de Ponta Grossa, PR)

_____. “A poesia de Mário de Andrade”, *O Dia*, Curitiba, 4 de fevereiro de 1943 (Arquivo de Wilson Martins, Universidade Estadual de Ponta Grossa, PR)

_____. “Retorno às fontes da poesia”, original datilografado (Arquivo de Wilson Martins, Universidade Estadual de Ponta Grossa, PR)

_____. *Interpretações*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1946

_____. “Sagarana”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 de agosto de 1946, pp. 4-5

_____. “Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22, 23 e 25 de setembro de 1948 [p. 6 em todas as edições]

_____. “Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor”. In: BRAYNER, Sônia (org.) *Graciliano Ramos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, pp. 34-45

_____. *Introdução à democracia brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1951

_____. *Les théories critiques dans l’histoire de la littérature française*. Curitiba, 1952

_____. “O vinhateiro na sua vinha”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 de outubro de 1953

_____. “Crítica e espírito filosófico”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 de outubro de 1953

_____. “Crítica criadora”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 de outubro de 1953

_____. “As Memórias de Graciliano Ramos”. *O Estado de S. Paulo*, 3º Caderno “Literatura e Arte”, São Paulo, 6 de dezembro de 1953, p. 1

_____. “Ainda as Memórias de Graciliano Ramos”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 de dezembro de 1953, p. 5

_____. “Um novo Valdomiro Silveira”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 e 30 de agosto de 1956, p. 8

_____. “Um novo Valdomiro Silveira”. In: _____. *Pontos de vista*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991, v. 2

_____. “O velho Graça”. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 2 de junho de 1962, p. 2

_____. “O velho Graça”. In: _____. *Pontos de vista*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991, v. 5, p. 106

_____. “Caminhos da ficção-II”. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 26 de janeiro de 1963, p. 2

_____. “Caminhos da ficção”. In: _____. *Pontos de vista*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991, v. 5

_____. “Jõe Guimarró”. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 8 de maio de 1965, p. 2

_____. “Jõe Guimarró”. In: _____. *Pontos de vista*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991, v. 6

_____. “Literaturnost”. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 13 de janeiro de 1968, p. 4

_____. “Literaturnost”. In: _____. *Pontos de vista*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991, v. 8

_____. “Gênio e talento”. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 21 de fevereiro de 1970, p. 4

_____. “Gênio e talento”. In: _____. *Pontos de vista*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991, v. 8

_____. “O crítico por ele mesmo”. In: SEFFRIN, A. (org.) *Mestre da crítica*. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná; Rio de Janeiro: Topbooks, 2001, pp. 7-18

MENESES, Adélia. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982

_____. O homem do pinguelo: uma leitura aristotélico-psicanalítica. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 2, n. 3, 1998, pp. 14-23

_____. *Figuras do feminino*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000

_____. “A angústia, em *Angústia* de Graciliano Ramos”. In: _____. *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2004

_____. *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2004

_____. O ‘Quem’ dos lugares. A passionalização da natureza em Grande sertão: veredas. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 9, n. 17, 2005, pp. 29-39

_____. “Dãolalalão” de Guimarães Rosa ou o “Cântico dos cânticos” do sertão: um sino e seu badaladal. *Estudos avançados*. São Paulo, v. 22, n. 64, 2008, pp. 255-272.

_____. A hora e vez de Augusto Matraga ou “de como alguém se torna o que é”. *Literatura e sociedade*. São Paulo, USP/FFLCH/DTLLC, n. 10, 2008, pp. 64-80

_____. Grande Sertão: Veredas ou a psicanálise de Riobaldo. In: TUPIASSÚ, Amarílis (org.). *Escrita literária e outras estéticas*. Manaus: Editora Unama, 2008, pp. 21-38.

_____. *Cores de Rosa*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010

_____. “Sob o signo de Hermes”. In: ROSENBAUM, Yudith; PASSOS, Cleusa (orgs). *Interpretações: Crítica Literária e Psicanálise*, 2014, pp. 29-44

MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*. São Paulo: Martins, s.d., v. 3, pp. 200-205

_____. “Fogo Morto”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 de dezembro de 1943, p. 4

_____. *Diário Crítico*. São Paulo: Brasiliense, 1944, v. 1, pp. 108-115, 293-300

_____. “Volta à crítica”. *O Estado de S. Paulo*, sábado, 3 de julho de 1943, p. 3

_____. “Perto do coração selvagem; Festa na sombra”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 de janeiro de 1944, p. 4

_____. “O meu depoimento”. In: CAVALHEIRO, Edgard (org.) *Testamento de uma geração*. Porto Alegre: Globo, 1944

_____. “A título de prefácio”. *Diário Crítico*. Paulo: Brasiliense, 1945, v. 2, pp. 5-7

_____. *Diário Crítico*. São Paulo: Brasiliense, 1945, v. 2, pp. 27-34, 64-68, 313-317

_____. “Sagarana”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 de maio de 1946, p. 4

_____. *Diário Crítico*. São Paulo: Martins, 1947, v. 4, pp. 73-76

_____. *Diário Crítico*. São Paulo: Martins, 1950, v. 6, pp. 248-249

_____. “Os irmãos Karamazovi”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 de agosto de 1952, p. 6

_____. *Diário Crítico*. São Paulo: Martins, 1955, v. 8, pp. 216-220

_____. “Luto na literatura”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 de novembro de 1956, p. 6

_____. “Sagarana”, recorte de *O Estado de S. Paulo*, sem data (Arquivo Guimarães Rosa, Instituto de Estudos Brasileiro, IEB/USP, São Paulo)

_____. *Diário Crítico*. São Paulo: Martins, 1955, v. 8, pp. 122-125, 278-282

_____. “Os contos de Graciliano”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 de novembro de 1952, p. 8

_____. *Diário Crítico*. São Paulo: Martins, 1957, v. 9, pp. 126-130

_____. “Corpo de baile”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 de março de 1956, p. 9

_____. *Diário Crítico*. São Paulo: Martins, 1959, v. 10, pp. 154-158, 195-197

_____. “Grande sertão: veredas”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 de julho de 1956, p. 8

OLIVEIRA, Franklin. “Corpo de Baile”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 de maio de 1956, p. 8, 12

_____. “De um certo modo, a crítica é a estética da leitura” (entrevista). *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, 26 de maio de 1957, p. 1

_____. “As epígrafes”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 de outubro de 1958, p. 8

_____. “A crítica, uma revolução permanente”. In: _____. *A fantasia exata*. Rio de Janeiro: Zahar, 1959, p.

_____. “Quase um diálogo. Quase um prefácio”. In: _____. *Viola d’amore*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965, pp. 15-16

_____. “A fortuna do formalismo”. In: _____. *Viola d’amore*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965

_____. “Revolução roseana”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 de novembro de 1967, Quarto Caderno, p. 1

_____. “A egrégia fidelidade”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 de dezembro de 1968, Quarto Caderno, p. 3

_____. “Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul-Americana 1970, v. 5, pp. 402-449

_____. “Graciliano Ramos: uma obra em busca de jovens leitores”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 de setembro de 1975, p. 29

_____. “Graciliano Ramos”. In: BRAYNER, Sônia (org.) *Graciliano Ramos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, pp. 310-316

_____. *Literatura e civilização*. Rio de Janeiro: Difel; Brasília: INL, 1978

_____. “Górki”. In: _____. *Literatura e civilização*. Rio de Janeiro: Difel; Brasília: INL, 1978

_____. *A dança das letras*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1991

REFERÊNCIAS CITADAS

[SEM AUTOR]. “Notícia sobre o autor”. In: OLIVEIRA, Franklin. *Euclydes: a espada e a letra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007

- ABDALA JR., Benjamin. *A escrita neo-realista*. São Paulo: Ática, 1981
- _____. “Ideologia e linguagem nos romances de Graciliano Ramos”. In: GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim (orgs). *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987, pp. 398-406
- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Membros*. Disponível em: www.academia.org.br. Acesso em: 6 mai. 2011
- ADORNO, Theodor. “Anotações sobre Kafka”. In: _____. *Prismas*. São Paulo: Ática, 1998, pp. 239-270
- _____. *Minima moralia*. Lisboa: Edições 70, 2001
- _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003
- _____. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2006
- _____. “Dialética negativa”. In: _____. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, pp. 117-178
- _____.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985
- AGUIAR, Flávio. (org.). *Antonio Candido: pensamento e militância*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999
- ANDERSON, P. “Modernidade e revolução”. *Novos estudos Cebrap*, 1986, n. 14, pp. 2-15
- ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002
- ARANTES, Paulo. “Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo”. In: D’INCAO, Maria Angela; SCARABÔTOLO, Eloísa Faria. *Dentro do texto, dentro da vida*. Poços de Caldas; São Paulo: Instituto Moreira Salles, Casa de Cultura de Poços de Caldas; Companhia das Letras, 1992
- _____. “Sentimento dos contrários”. In: _____. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992
- _____. *Um departamento francês de ultramar*. São Paulo: Paz e Terra, 1994
- ARINOS *et alii*. *Esboço de figura*. São Paulo: Duas Cidades, 1979
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os Pensadores)
- _____. *Retórica*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2005
- ARRIGUCCI Jr, D. “Movimentos de um leitor”. In: D’INCAO, Maria Angela; SCARABÔTOLO, Eloísa Faria. *Dentro do texto, dentro da vida*. Poços de Caldas; São Paulo: Instituto Moreira Salles, Casa de Cultura de Poços de Caldas; Companhia das Letras, 1992
- _____. “O mundo misturado”. *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, n. 40, nov. 1994, pp. 7-29
- _____. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995
- _____. “Teorias da narrativa: posições do narrador”. *Jornal de Psicanálise*, n. 57, v. 31, 1998, pp. 9-44
- _____. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002
- ARROYO, Leonardo. *A cultura popular em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio; INL; Fundação Nacional Pró-Memória, 1984
- AUERBACH, Eric. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cultrix, 1972
- _____. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2009
- AZEVEDO, A. *O cortiço*. São Paulo: Klick Editora, 1997
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010, pp. 363-396

- _____. *Estética da criação verbal*. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010
- _____. *Problemas da poética de Dostoievski*. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1999
- BARBOSA, Francisco de Assis. “50 anos de Graciliano Ramos”. In: SCHMIDT, Augusto Frederico *et al.* *Homenagem a Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: s. n., 1943
- BARBOSA, João Alexandre. A biblioteca imaginária, ou o Cânone na História da Literatura Brasileira. *Qfwfq*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, 1996, Rio de Janeiro: UERJ, 1996, pp. 42-77.
- BARBOSA, M. *História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007
- BARCK, Karlheinz. “Zur Kritik des Rezeptionsproblems in bürgerlichen Literaturauffassungen”. In: NAUMANN, Manfred (org). Berlin; Weimar: Aufbau Verlag, 1973, pp. 101-180
- BARRETO, Ivana. “As realidades do jornalismo cultural no Brasil”. *Contemporânea*. Rio de Janeiro, n. 7, 2006, pp. 65-73
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980
- _____. *S/Z*. Lisboa: Edições 70, 1980
- _____. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- _____. “Introdução à análise estrutural da narrativa”. In: BARTHES, Roland *et al.* *Análise estrutural da narrativa*. 7.ed. Petrópolis: Vozes, 2011, pp. 19-62
- BEHNKE, Kerstin. “Krise der Repräsentation”. In: RITTER, Joachim. *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 8, 1992, pp. 846-853
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984
- _____. *Rua de mão única*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987
- _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994
- _____. “Sobre o conceito de história”. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005
- BEZERRA, Marily da Cunha e HEIDEMANN, Dieter. Viajar pelo sertão roseano é antes de tudo uma descoberta!. *Estudos avançados*. [online]. 2006, vol.20, n.58, pp. 5-17
- BLOCH, Marc. *Introdução à história*. Lisboa: Europa-América, 1987
- BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004
- _____. *Fórmula e fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973
- BORNHEIM, Gerd. *Sartre: metafísica e existencialismo*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003
- BOSI, A. “Entre a retórica e a poética”. In: BRANDÃO, R. O. *A tradição sempre nova*. São Paulo: Ática, 1976
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996
- BRANDÃO, R. O. *A tradição sempre nova*. São Paulo: Ática, 1976
- BRASIL, Assis. *O pensamento crítico de Alvaro Lins*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Recife:: Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco-FUNDARPE, 1985
- BRAUDEL, F. “História e ciências sociais. A longa duração”. In: _____. *Escritos sobre a história*. São Paulo: Perspectiva, 1978, pp. 41-78

- BRECHT, Bertolt. *Schriften zur Literatur und Kunst* 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967 (Gesammelte Werke. Bd. 19)
- _____. “Se os tubarões fossem homens”. In: _____. *Histórias do sr. Keuner*. São Paulo: Ed. 34, 2006, pp. 53-54
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo; Campinas: Edusp; Editora da Unicamp, 2006
- BULHÕES, Marcelo Magalhães. *Literatura em campo minado*. São Paulo: Annablume, 1999
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993
- CAMPOS, Augusto de. “Um lance de 'dês' do Grande Sertão”. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, pp. 321-349 (Coleção Fortuna Crítica, v. 6)
- CAMPOS, Haroldo de. “A linguagem do iauaretê”. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, pp. 574-578 (Coleção Fortuna Crítica, v. 6)
- _____. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. 2. ed. Salvador: FCJA, 1989
- CAMPOS, Regina Salgado. *Ceticismo e responsabilidade: Gide e Montaigne na obra crítica de Sérgio Milliet*. São Paulo: Annablume, 1996
- _____. “Biografia”. In: _____. *Sérgio Milliet*. São Paulo: Global, 2006, pp. 319-330
- _____. “André Gide e o questionamento do romance”. *Lettres Françaises*, n. 7, 2006, p.
- CAPELATO, Maria Helena; PRADO, Maria Lígia Coelho. *Bravo matutino*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1980
- CARPEAUX, Otto Maria. *Livros da mesa*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960
- _____. “Visão de Graciliano Ramos”. In: _____. *Origens e fins*. Rio de Janeiro: CEB, 1943, pp. 339-351
- CARDOSO, Zelia de Almeida. **Letras Clássicas**. *Estud. av.* [online]. 1994, vol.8, n.22, pp. 389-394
- CASTILHO, Ataliba T. “A reforma dos cursos de Letras”. *Alfa*. São Paulo, n. 3, 1963, pp. 5-44
- DICIONÁRIO HISTÓRICO BIOGRÁFICO BRASILEIRO PÓS 1930. Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 2001. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb>. Acesso em: 6 mai. 2011.
- CHARTIER, Roger. “Textos, impressos, leituras”. In: _____. *História cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. 2. ed. Lisboa: Difel, 1990, pp. 116-139
- _____. *História cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. 2. ed. Lisboa: Difel, 1990
- CHAUÍ, Marilena. *Escritos sobre a universidade*. São Paulo: Editora UNESP, 2001
- CHIAPPINI, Lígia. *Invasão da catedral: literatura e ensino em debate*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983
- _____. Entrevista. *Revista Magma*, n. 05, 1998, p.13-27
- _____. *O foco narrativo*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2000
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999
- CORREIO DA MANHÃ. “Alvaro Lins rompe com JK e afirma que seu governo não tem dignidade”, Rio de Janeiro, quarta-feira, 6 de agosto de 1960 (Centro de Memória da Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro)
- _____. “Apresentação de Alvaro Lins”. Rio de Janeiro, 9 de agosto de 1940, p. 2

- COULET, Henri. "André Gide". In: ____ (org.). *Idées sur le roman*. Paris: Larousse, 1992, pp. 321-327
- COUTINHO, Afrânio. *Correntes cruzadas*. Rio de Janeiro: A Noite, 1953
- _____. "O impostor". In: _____. *No hospital das letras*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1963, pp. 179-188
- _____. "Introdução". In: _____. *Antologia brasileira de literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Distribuidora de Livros Escolares, 1967, v. 1, pp. XI-XXXII
- _____. "Gênero de ficção". In: _____. *Notas de teoria literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, pp. 30-51
- COUTINHO, Carlos Nelson. "Graciliano Ramos". *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, pp. 73-122 (Coleção Fortuna Crítica, v. 6)
- DANIEL, Mary L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1968
- DANTAS, Vinicius. *Bibliografia de Antonio Candido*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002
- D'INCAO, M. A.; SCARABÔTOLO, E. F. (org.). *Dentro do texto, dentro da vida*. Poços de Caldas; São Paulo: Instituto Moreira Salles, Casa de Cultura de Poços de Caldas; Companhia das Letras, 1992
- DELEUZE, Gilles. *Para ler Kant*. Rio de Janeiro, 1976
- _____; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977
- _____. *Proust e os signos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003
- _____. *Diferença e repetição*. 2. ed. São Paulo: Graal, 2006
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973
- _____. "Duas palavras por Joyce". In: NESTROVSKI, Arthur (org). *Riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, pp. 17-42
- _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995
- _____. *A farmácia de Platão*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005
- DOSSE, F. *A história em migalhas*. São Paulo: Ensaio, 1992
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1979
- _____. *Obra aberta*. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991
- EIKHENBAUM, Boris et al. *Formalistas russos*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976
- FAVERO, Maria de Lourdes de Albuquerque. A universidade no Brasil: das origens à Reforma Universitária de 1968. *Educ. rev.* [online]. 2006, n.28, pp. 17-36
- FERNANDES, Florestan. *Universidade brasileira: reforma ou revolução?* São Paulo: Alfa-Ômega, 1975
- FERREIRA, V. M. "A contribuição do Caderno B do Jornal do Brasil durante o período de repressão política do regime militar". *6º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho*. Niterói, 2008, pp. 1-12 [disponível [online](#)]
- FISH, Stanley. "Interpreting the Variorum", *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980, pp. 161-173
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969
- FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx*. São Paulo: Princípio, 1997

- _____. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 2000
- _____. *As palavras e as coisas*. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000
- _____. *Microfísica do poder*. 20. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2004
- _____. *Arqueologia do saber*. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008
- _____. *A ordem do discurso*. 16. ed. São Paulo: Loyola, 2008
- _____. “Debate sobre o romance”. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos & Escritos III)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, pp. 124-178
- FREIRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. 22. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1983
- FRIEDMAN, Norman. “Point of view in fiction: the development of a critical concept”. *Modern Language Association*, Vol. 70, No. 5 (Dec., 1955), pp. 1160-1184
- _____. “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, mar./mai. 2002, pp. 166-182
- FREUD, Sigmund. *Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, s.d. [cd-rom]
- FUNKE, Mandy. *Rezeptionstheorie-Rezeptionsästhetik*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2004
- GADAMER, Hans Georg. *Verdade e método*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1999
- GALVÃO, Walnice Nogueira. “As falas, os silêncios”. In: _____. *Desconversa*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998
- _____. *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*. São Paulo: Senac, 1998
- _____. “Indústria cultural e globalização”. In: _____. *As musas sob assédio*. São Paulo: Senac, 2005
- _____. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008
- GARBUGLIO, José Carlos. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972
- GENETTE, Gérard. “Fronteiras da narrativa”. In: BARTHES, Roland *et al.* *Análise estrutural da narrativa*. 7.ed. Petrópolis: Vozes, 2011, pp. 265-284
- _____. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, s.d.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987
- _____. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 143-180
- _____. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989
- _____. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989
- GINZBURG, Jaime. “A violência na Literatura Brasileira: notas sobre Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (orgs). *Escritas da violência*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, pp. 123-135
- _____. “Guimarães Rosa e o terror total”. In: CORNELSEN, Elcio; BURNS, Tom (orgs). *Literatura e guerra*. Belo Horizonte: UFMG, 2010, pp. 17-27
- _____. “A Melancolia em *A Terceira Margem do Rio*”. In: FANTINI, Marli (org). *Machado e Rosa: Leituras Críticas*. Cotia: Ateliê, 2010, pp. 45-48
- _____. “Notas sobre o 'Diário de Guerra de João Guimarães Rosa’”. *Aletria*. Belo Horizonte, v. 20, n. 2, mai./ago. 2010, pp. 95-107

- GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976
- GONÇALVES, Floriano. “Graciliano Ramos e o romance: ensaio de interpretação”. In: RAMOS, Graciliano. *Caetés*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1947
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. “Cronologia”. In: _____. *Sérgio Milliet 100 anos*. São Paulo: ABCA; Imprensa Oficial, 2005, pp. 163-185
- GRAMSCI, Antonio. “O moderno príncipe”. In: _____. *Maquiavel, a política e o Estado moderno*. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989
- _____. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982
- GRESPLAN, J. “Considerações sobre o método”. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, pp. 291-300
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis*. São Paulo: Nankin, 2004
- _____. *Machado de Assis, o escritor que nos lê*. São Paulo: Tese de livre-docência, USP, 2013
- HANSEN, João Adolfo. “Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa”. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 47, n. 2, abr./ jun. 2012, pp. 120-130 [disponível [online](#)]
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. F. *Cursos de estética*. São Paulo: Edusp, 2001-2004, v. 1 e v. 4
- _____. *Fenomenologia do Espírito*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002
- HEIDEGGER, Martin. “O conceito de experiência em Hegel”. In: _____. *Caminhos da floresta*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 141-239
- _____. *Ser e tempo*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2005
- HYPPOLITE, Jean. *Gênese e estrutura da Fenomenologia do Espírito*. 2. ed. São Paulo: Discurso Editorial, 2003
- HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995
- HOLANDA, Lourival. “Alvaro Lins: o crítico essencial”. In: HOLANDA, Lourival; FRANÇA, Humberto (orgs.). *Alvaro Lins: ensaios de crítica literária e cultural*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007, pp. 33-54
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 4. ed. Brasília: UnB, 1963
- _____. *O espírito e a letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, 2 vols.
- HOLUB, R. C. *Reception theory: a critical introduction*. Londres; Nova York: Methuen, 1984
- INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. 2. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1979
- ISER, Wolfgang. “Im Lichte der Kritik”. In: WARNING, Rainer (org.). *Rezeptionsästhetik*. 2. ed. Munique: Wilhelm Fink, 1979, pp. 325-342
- _____. “Os atos de fingir”. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983
- _____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1996
- _____. *Implied reader*. Baltimore: Johns Hopkins, 1987
- JAMESON, Fredric. (org.). *Aesthetics and Politics*. Londres: Verso, 2007
- _____. “O fim da temporalidade”. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 13, n. 22, jan.-jun. 2011, pp. 187-206

JAUSS, Hans Robert. "Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft". *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970

_____. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977

_____. "Zur Fortsetzung des Dialogs zwischen 'bürgerlicher' und 'materialistischer' Rezeptionsästhetik". In: WARNING, Rainer (org). *Rezeptionsästhetik*. 2. ed. Munique: Wilhelm Fink, 1979

_____. "Racines und Goethes Ephigenie – Mit einem Nachwort über der Partialität der Rezeptionsästhetischen Methode". In: WARNING, Rainer (org). *Rezeptionsästhetik*. 2. ed. Munique: Wilhelm Fink, 1979, pp. 352-400

_____. "A estética da recepção: colocações gerais". In: COSTA LIMA, Luiz (org). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, pp. 43-61

_____. "Rezeption, Rezeptionsästhetik". In: RITTER, Joachim. *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 8, 1992, pp. 996-1004 [Tradução de Ricardo Ferreira Henrique. *Mimeo*.]

_____. *A história literária como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994

_____. "Ad dogmaticos: Kleine Apologie der literarischen Hermeneutik". In: _____. *Wege des Verstehens*. Munique: Wilhelm Fink, 1994, pp. 11-84

_____. "Vorwort". In: _____. *Wege des Verstehens*. Munique: Wilhelm Fink, 1994

_____. "Probleme des Verstehens: Das privilegierte Du und der kontingente Andere". In: _____. *Probleme des Verstehens*. Stuttgart: Reclam, 1999

KRISTEVA, Julia. *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen, 1974

_____. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005

LAFETÁ, João Luiz. "O porão do Manaus". In: *Gêneros de fronteira*. São Paulo: Xamã, 1997, pp. 226-230

_____. *1930: a crítica e o modernismo*. 2. Ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000

_____. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004

LACAN, Jacques. "L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud". *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, 1966, pp. 493-530

_____. "A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud". *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998

_____. "O seminário sobre 'A carta roubada'". *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998

_____. "O simbólico, o imaginário e o real". *Nomes-do-pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005

LE GOFF, Jacques. "Documento/Monumento". In: _____. *História e Memória*. 4. ed. Campinas: Unicamp, 1996, pp. 535-549

LEAVIS, F. R. "The great tradition". In: _____. *The great tradition*. Londres: Chatto & Windus, 1948, pp. 1-27 (Exemplar de Antonio Candido, Biblioteca Florestan Fernandes, FFLCH/USP, São Paulo)

LÉVI-STRAUSS, Claude. "A estrutura e a forma". In: _____. *Antropologia estrutural II*. 4. ed. Rio de Janeiro: 1993, pp. 121-151

LIMA, Patrícia. *Caderno B do Jornal do Brasil: trajetória do segundo caderno na imprensa brasileira (1960-85)*. Tese de Doutorado, UFRJ, 2006

LINS, Aline M. G.; AMARAL, Tércio de L. "Os suplementos literários da imprensa recifense da primeira metade do século XX". *REBEJ*. Ponta Grossa, v. 1, n. 7, 2010, pp. 5-10

LUBBOCK, Percy. *The craft of fiction*. Londres: J. Cape, 1957 (Exemplar de Antonio Candido, Biblioteca Florestan Fernandes, FFLCH/USP, São Paulo)

_____. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1976

LUCA, Tania Regina de. “A grande imprensa na primeira metade do século XX”. In:

LUKÁCS, György. *Saggi sul realismo*. Turim: Einaudi, 1950

_____. *Probleme des Realismus*. Berlim: Aufbau, 1955 (Exemplar de Antonio Candido, Biblioteca Florestan Fernandes, FFLCH/USP, São Paulo)

_____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965

_____. “Arte y verdad objetiva”. In: _____. *Problemas del realismo*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1966, pp. 11-54

_____. “O particular como categoria central da estética”. In: _____. *Introdução a uma estética marxista*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, pp. 147-166

_____. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995

_____. *Dois introduções à Crítica do Juízo*. São Paulo: Iluminuras, 1995

MACEDO, André Barbosa de. *De “romancistas do nordeste” a “2ª fase da prosa modernista”*. Dissertação de Mestrado, FEUSP, 2010

MACHADO, Douglas. *Wilson Martins: a consciência da crítica*. Teresina: Trincafilmes, 2012 (DVD/documentário)

MARANDA, Elli Köngäs. “Structure des énigmes”, *L’Homme*, t. 9, n. 3, jul./set. 1969, pp. 5-48

MARQUES, Fabrício; NOVAES, Mariana. “A hora e vez do *Suplemento Literário de Minas Gerais*”, 9º *Encontro Nacional de História da Mídia*. Ouro Preto, mai./jun. 2013 [disponível [online](#)]

MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de. *História da imprensa no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011, pp. 149-178

MARX, Karl. *O capital*. São Paulo: Abril Cultural, 1983

_____. *O 18 Brumário*. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1986

_____. *A ideologia alemã*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998

_____. *Contribuição à crítica da economia política*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008

MELO, Érico Coelho de. *Rumo ao rumo de lá: atlas fotográfico de Corpo de baile*. Tese de doutorado, FFLCH/USP, 2011

MENDONÇA, Ana Waleska P.C.. A universidade no Brasil. *Rev. Bras. Educ.* [online]. 2000, n.14, pp. 131-150

MENESES, Adélia de Bezerra. *A obra crítica de Alvaro Lins e sua função histórica*. Rio de Janeiro: Vozes, 1979

MERLEAU-PONTY, Maurice. “Sobre a fenomenologia da linguagem”. In: _____. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, pp. 89-104

_____. *Fenomenologia da Percepção*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1999

MEZAN, Renato. *Freud: a trama dos conceitos*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003

- _____. “Apresentação”. In: _____. *Escrever a clínica*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008
- MIRANDA, Wander Melo. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Publifolha, 2004
- _____. *Corpos escritos*. São Paulo: Edusp, 2009
- MONTENEGRO, Olivio. “Graciliano Ramos”. In: _____. *O romance brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953
- MOURÃO, Rui. *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano*. 2. ed. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1971
- MUIR, Edwin. *The structure of the novel*. Londres: Hogarth, 1946 (Exemplar de Antonio Candido, Biblioteca Florestan Fernandes, FFLCH/USP, São Paulo)
- MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, s.d.
- MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988
- NAUMANN, Manfred. (org.). *Gesellschaft Literatur Lesen*. Berlim; Weimar: Aufbau Verlag, 1973
- _____. “Einführung in die theoretischen und methodischen Hauptprobleme”. In: _____. (org.). *Gesellschaft Literatur Lesen*. Berlim; Weimar: Aufbau Verlag, 1973, pp. 5-100
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Hemus, 2001
- _____. *Genealogia da moral*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007
- NITRINI, Sandra. Teoria literária e literatura comparada. *Estud. av.* [online]. 1994, vol.8, n.22, pp. 473-480
- NUNES, Benedito. “A Rosa o que é de Rosa”, *O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário*, 22 de março de 1969, p. 2
- _____. *O tempo na narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995
- _____. Crítica literária no Brasil, ontem e hoje. In: MARTINS, Maria Helena (org.). *Rumos da crítica*. São Paulo: Editora SENAC; São Paulo: Itaú Cultural, 2000, pp. 50-89
- _____. “Bichos, plantas e malucos no sertão rosiano”. In: SECCHIN, Antonio Carlos (org.). *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, pp. 19-28
- _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Ed. 34, 2009
- NUNES, M. R. “Inovação na imprensa paulistana: o nascimento dos cadernos de cultura”. *Comunicação & Inovação*. São Caetano do Sul, v. 8, n. 15, 2007, pp. 29-38
- O JORNAL. “No ‘index’ dos jesuítas o escritor Alvaro Lins, demitido do cargo de professor do Colégio Nóbrega, em Recife, devido ao seu livro sobre Eça de Queirós”. Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 1940 (Arquivo de Jorge de Lima, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro)
- OLIVEIRA, Irenísia Torres de. “Forma imanente e história na crítica literária de Lukács, Candido e Schwarz”, *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 18, 2011
- PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin Editorial, 2006
- PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993
- PASSOS, Cleusa. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo: Hucitec; Fapesp, 2000
- PLATÃO. “Íon”. In: _____. *Diálogos*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1980
- _____. *A República*. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976

PONTES, Heloísa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998

_____. “Entrevista com Antonio Candido”, *Revista brasileira de ciências sociais*, 2001, pp. 5-30

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974

PRADO, Decio de Almeida. “O Clima de uma época”. In: AGUIAR, Flávio (org.). *Antonio Candido: pensamento e militância*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999

PRADO, Antonio Arnoni. “Introdução”. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, v. 1

PRADO Jr., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. “Trilhas no Grande Sertão”. In: _____. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1959

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984

RAMA, Ángel. “Os processos de transculturação na narrativa latino-americana”. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra (orgs.). *Ángel Rama: Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001, pp. 239-280

RAMASSOTE, Rodrigo Martins. *A formação dos desconfiados: Antonio Candido e a crítica literária acadêmica (1961-1978)*. Campinas: IFCH/Unicamp, 2006

RAMOS, Ricardo. “As Memórias de Graciliano Ramos”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 de dezembro de 1953, p. 19

RAZZINI, Marcia de Paula Gregorio. *O Espelho da Nação: a Antologia Nacional e o ensino de português e de literatura (1838-1971)*. Tese de Doutorado, Unicamp, 2000

RICOUER, Paul. “Estrutura e hermenêutica”. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *O estruturalismo de Lévi-Strauss*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1970

_____. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994, 3v.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Crítica literária: em busca do tempo perdido?* Chapecó: Argos, 2011

RODRIGUES, Celso. “Breve lembrança”. In: _____. *Amo teu amor, Juliana*. Recife: Polys Editora, 2006, pp. 214-217

RÓNAI, Paulo. “Tutameia”. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, pp. 527-535 (Coleção Fortuna Crítica, v. 6)

RONCARI, Luiz. “O tribunal do sertão”. In: _____. *O Brasil de Rosa*. São Paulo: Unesp, 2004, pp. 259-339

_____. *Buriti do Brasil e da Grécia: patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ed. 34, 2013

ROSENFELD, Anatol. “Graciliano Ramos como poeta da seca”. In: _____. *Letras e Leitura*. Campinas: Ed. Unicamp; Edusp; Perspectiva, 1994, pp. 137-148

SACHS, S. C. V. “Antonio Candido: uma bibliografia”. In: D’INCAO, Maria Angela; SCARABÔTOLO, Eloísa Faria. *Dentro do texto, dentro da vida*. Poços de Caldas; São Paulo: Instituto Moreira Salles, Casa de Cultura de Poços de Caldas; Companhia das Letras, 1992

SAFATLE, Vladimir. “Aula 5”. In: _____. *Curso Hegel*. São Paulo: sem publicação, 2005

_____. *Lacan*. 2. ed. São Paulo: Publifolha, 2009

SAINTE-BEUVE, C.-A. "M. de Balzac". In: _____. *Causeries du Lundi*. Paris: Garnier Frères, 1858, tomo 10, pp. 443-463

SARTRE, Jean-Paul. *Questões de método*. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os Pensadores)

_____. *Em defesa dos intelectuais*. São Paulo: Ática, 1994

_____. *Que é a literatura?* 2. ed. São Paulo: Ática, 1993

_____. *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. São Paulo: Ática, 1996

SCHLENSTEDT, Dieter. "Das Werk als Rezeptionsvorgabe und Probleme seiner Aneignung". In: NAUMANN, Manfred (org). *Gesellschaft Literatur Lesen*. Berlim; Weimar: Aufbau Verlag, 1973, pp. 301-438

SCHWARTZMAN, S. et al. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Edusp, 2000

SCHWARZ, Roberto. "Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética da malandragem'". In: ARINOS et al. *Esboço de figura*. São Paulo: Duas Cidades, 1979

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990

_____ et al. "Machado de Assis: um debate". *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, n. 29, mar. 1991, pp. 59-84

_____. "Grande sertão: estudos". In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, pp. 378-389 (Coleção Fortuna Crítica, v. 6)

_____. "Notas do debatedor". In: D'INCAO, Maria Angela; SCARABÔTOLO, Eloísa Faria. *Dentro do texto, dentro da vida*. Poços de Caldas; São Paulo: Instituto Moreira Salles, Casa de Cultura de Poços de Caldas; Companhia das Letras, 1992

_____. "Discutindo com Alfredo Bosi". *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, n. 36, jul. 1993, pp. 9-22

_____. "Adequação nacional e originalidade crítica". In: _____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999

_____. "Prefácio com perguntas". In: OLIVEIRA, Francisco. *Crítica à razão dualista; o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003, pp. 11-23

SEFFRIN, A. et al. *Mestre da crítica*. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná; Rio de Janeiro: Topbooks, 2001

SEIBT, Gustav. "Groß ist das Neue, nichts ist endgültig", *Berliner Zeitung*, 4 de mar. 1997 [disponível [online](#)]

SKIDMORE, T. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964)*. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979

_____. *Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964-1985*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988

SILVA, Franklin Leopoldo e. Reflexões sobre o conceito e a função da universidade pública. *Estud. av.* [online]. 2001, vol.15, n.42, pp. 295-304

_____. A experiência universitária entre dois liberalismos. *Tempo soc.* [online]. 1999, vol.11, n.1, pp. 1-47

SIMÕES, João Gaspar. "A obra de Graciliano Ramos". In: _____. *Crítica. I*. Porto: Livraria Latina Editora, 1942

SODRÉ, Nelson Werneck. "Memórias do cárcere". In: RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. São Paulo: Martins, 1969

_____. *História da imprensa no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999

SOUZA, João Valdir Alves de. *A pedagogia do catolicismo libertador da igreja de Araçuaí*. Dissertação de Mestrado, UFMG, 1993

SOUZA, Roberto Acízelo. *Império da eloquência: retórica e poética no Brasil oitocentista*, 1999

SPITZER, Leo. Linguística e historia literaria. In: *Linguística e historia literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1968, pp. 9-53

STARLING, Heloisa. *Lembranças do Brasil*. Rio de Janeiro: IUPERJ; Universidade Candido Mendes; Editora Revan, 1999

SÜSSEKIND, Flora. “A crítica como papel de bala”. *O Globo, Blogs*, 4 de abril de 2010. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2010/04/24/a-critica-como-papel-de-bala-286122.asp>. Acesso em: 2 nov. 2012.

THIBAUDET, Albert. “L’esthétique du roman”. In: _____. *Réflexions sur le roman*. 7. ed. Paris, Gallimard, 1938

_____. “La composition dans le roman”. In: _____. *Réflexions sur le roman*. 7. ed. Paris: Gallimard, 1938

TODOROV, Tzvetan. *Gramática do Decameron*. São Paulo: Perspectiva, 1969

_____. *Introdução à literatura fantástica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992

_____. “As categorias da narrativa literária”. In: BARTHES, Roland *et al.* *Análise estrutural da narrativa*. 7.ed. Petrópolis: Vozes, 2011, pp. 218-264

TOLEDO, Dionisio de Oliveira. “Apresentação”. In: MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, s.d.

_____. (org). *Círculo Linguístico de Praga*. Porto Alegre: Globo, 1978

TORRES FILHO, R. R. *Ensaio de filosofia ilustrada*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2004

UTÉZA, Francis. *JGR: metafísica do Grande Sertão*. São Paulo: Edusp, 1994

WAIZBORT, Leopoldo. “Senso das coalescências e sentimento da realidade”. In: _____. *A passagem do três ao um*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, pp. 87-264

WARNING, Rainer. “Nachwort”. In: JAUSS, Hans Robert. *Probleme des Vestehens*. Stuttgart: Reclam, 1999, pp. 213-221

WATT, Ian. *Ascensão do romance*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007

WELLEK, René. *História da crítica moderna*. São Paulo: Edusp, 1972, v. 4

_____. “T. S. Eliot”. In: _____. *Historia de la crítica moderna*. Madri: Gredos, 1988, v. 5, pp. 289-354

_____; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003

WISNIK, José Miguel. “Recado da viagem”. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 2, n. 3, 1998, pp. 160-170

_____. “O famigerado”. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 5, n. 10, 2002, pp. 177-198

_____. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

_____. “Psiquê e psichê: no encontro dos espelhos de Machado e Rosa”. In: ROSENBAUM, Yudith; PASSOS, Cleusa (orgs). *Interpretações: Crítica Literária e Psicanálise*, 2014, pp. 141-166

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989

OBRAS E DOCUMENTOS DE GRACILIANO RAMOS E GUIMARÃES ROSA

RAMOS, Graciliano. *Obras completas*. São Paulo: Martins, 1969-1970, 11v. (exceto edição de *Vidas secas*)

_____. *Vidas secas*. 48. ed. São Paulo: Record, 1982

_____. “Auto-retrato aos 56 anos” (contracapa). In: _____. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1982

_____. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1982

_____. *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos*. Salvador: Edufba, 2008

_____. *Garranchos*. Rio de Janeiro: Record, 2012

_____. *Conversas*. Rio de Janeiro: Record, 2014

_____. *Cangaços*. Rio de Janeiro: Record, 2014

ROSA, João Guimarães. Carta a Wilson Martins, datada de 9 de fevereiro de 1965 (Arquivo de Wilson Martins, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro)

_____. “O verbo & o logos”. In: *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1968

_____; ROSA, Vicente. *Joãozinho*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1972

_____; BIZZARRI, Edoardo. *J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 2. ed. São Paulo: Quetzal; Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980

_____; ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983

_____; ONÍS, Harriet de; VERLANGIERI, Iná J. *Guimarães Rosa: correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. Dissertação de Mestrado, Unesp, 1993

_____; MEYER-CLASON, Curt. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Nova Fronteira; Ed. UFMG, 2003

_____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, 2v.

_____; LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*, v. 1, 2009

_____; VILLARD, Jean-Jacques; THEODOZIO, Vera M. P. *Autor & edição: três sub-séries da correspondência de João Guimarães Rosa (1957-1967)*. Tese de doutorado, USP, 2011, pp. 117-204

_____; ONÍS, Harriet. *Correspondência com Harriet de Onís*. Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Arquivo de João Guimarães Rosa

_____; RIBEIRO COUTO, Rui E. *Correspondência com Ribeiro Couto*. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro/RJ