

4. PERSCRUTANDO A POLÊMICA

4.1

LEITURAS E DESLEITURAS

“A grande literatura é sempre reescrever ou revisar, e baseia-se numa leitura que abre espaço para o eu, ou que atua de tal modo que reabre velhas obras a nossos novos sofrimentos. Os originais não são originais, mas essa ironia emersoniana dá lugar ao pragmatismo emersoniano de que o inventor sabe *como* tomar emprestado”.
(BLOOM, 2001:19-20)

A polêmica desempenha um papel dinamizador que não pode ser ignorado no desenvolvimento da crítica e da historiografia literária brasileira. Seria, contudo, ocioso e meramente ementário elencá-las na trajetória intelectual brasileira. Longe de suposta gratuidade, a polêmica pode prestar-se a diversos fins: configurar mero trampolim para jovens autores em busca de notoriedade, representar divergências de âmbito institucional numa corrida pela almejada autoridade intelectual, ou ainda, apresentar-se como atitude de negação orientada por um espírito de renovação. Enfim, seja qual for o interesse responsável por levar água ao seu moinho, cumpre destacar o caráter bifronte da polêmica, sua dimensão ao mesmo tempo formativa e destruidora. É justamente nessa duplicidade, na qual a negação possui complementos alternativos para ocupar o vazio imposto, em que as rasuras críticas propõem um novo norte de significação do passado, que reside nosso interesse.

Haroldo de Campos, em sua releitura da antropofagia oswaldiana, aponta que: “o canibal era uma ‘polemista’ (do grego *pólemos* = luta, combate), mas também um ‘antologista’ só devorava os inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais” (CAMPOS, 2010b: 235). A polêmica pode revelar, nesse sentido,

uma tensa relação de influências, leituras e desleituras de uma tradição que se vê constantemente em mutação, como alvo de reavaliação perene do presente.

Fica patente nas considerações de Haroldo de Campos, faz-se necessário sublinhar, o reconhecimento da contribuição de Antonio Candido para a crítica e para a história literária. Sua atitude desconstrutora em relação aos pressupostos que estruturam a narrativa de Candido não o impede de reconhecer o impacto e a relevância de *Formação*, “o mais lúcido e elegante (enquanto articulação do modelo explicativo) ensaio de reconstrução historiográfica de nossa evolução literária”. Por isso mesmo, levando em consideração o papel capital da obra de Candido, torna-se necessário não um “culto referencial, obnubilante, mas de discussão crítica que lhe responda às instigações mais provocativas”. Valendo-se das palavras nietzschianas em epígrafe, confirmamos tal perspectiva: “todo o respeito por vossas opiniões! Mas pequenas ações divergentes valem mais!” (CAMPOS, 2011: 19-23).

A entrada para uma análise comparativa através da polêmica entre Antonio Candido e Haroldo de Campos é por si mesma problemática. Cerca de duas décadas separam a publicação de *Formação da literatura brasileira* (1959) e o primeiro ensaio haroldiano que lidava com a exclusão do barroco, a saber: *Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração* (1980) – que posteriormente teria sua versão definitiva sob o título *Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira*. Além do hiato temporal, outro dado a se considerar é que Candido, por conta de seu comportamento avesso aos debates ruidosos do meio literário, frequentemente silenciou suas divergências ou optou pela sutileza em respostas quase que cifradas para os leitores menos atentos ao debate. As respostas ou intervenções de Candido somente podem ser reconstituídas fragmentariamente, criando um diálogo intercalado por silêncios ou mesmo um monólogo, ao passo que a militância vanguardista de Haroldo de Campos imprimia nele uma incisiva disposição para o combate. Assim, no que diz respeito à disposição e intensidade concretista para o debate, não se extrai nenhuma diferença em relação ao heroísmo militante das vanguardas históricas, donde se conclui que para que se tornassem audíveis recorreram ao estardalhaço e à subversão como estratégia.

A solução para que a exposição adquira coerência argumentativa parece-nos ser seguir o desenho proposto por Haroldo de Campos em *O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos* (1989), sem que tal opção seja entendida, equivocadamente, como algum tipo de preferência ou posicionamento intelectual, já que a movimentação dos próprios autores em torno do tema dificulta a construção de um diálogo mais dinâmico.

Feitas as ressalvas, o problema nevrálgico da narrativa de formação proposta por Candido, segundo Haroldo de Campos, seria o que define como *o sequestro do barroco*. A não consideração da produção barroca no panorama literário nacional evidenciaria algumas opções teóricas e metodológicas na estruturação de *Formação*. Com o intuito de revelar tais opções, Haroldo de Campos inicia seu revisionismo crítico da obra basilar de Candido apontando para o substancialismo que orienta a percepção formativa, o deliberado intuito de acompanhar uma “aventura do espírito” em direção à presença. Põe em foco a perspectiva histórica que estrutura a narrativa de *Formação*, em que as obras são analisadas de acordo com o valor e a função desempenhada no interior do sistema, uma espécie de exigência imposta pela condição periférica, ou seja, uma necessidade em sublinhar “a consciência, ou a intenção, de estar fazendo um pouco de nação ao fazer literatura” (CANDIDO, 2009:20). Tal armação, segundo Campos, deixa entrever o animismo e o organicismo mobilizados para anunciação da presença de um nacionalismo tolhido pela normatividade clássica. Pois:

Nesse rastreio aventureiro das andanças do espírito (O Logos, o Ser) do Ocidente à busca de sua nova morada (a casa, o habitáculo do Logos) em terras americanas, duas séries metafóricas vão-se perfilando. Uma “animista”, outra “organicista”. A primeira, decididamente ontológica (auscultação da “voz do Ser”, tema caro à metafísica da presença). A outra ligada ao pressuposto evolutivo-biológico daquela historiografia tradicional que vê reproduzir-se na literatura um processo de floração gradativa, de crescimento orgânico, seja regido por uma “teologia naturalista”, seja pela “ideia condutora” de individualidade ou “espírito nacional, a operar, sempre com dinamismo teleológico, no encadeamento de uma sequência acabada de eventos (e a culminar necessariamente num “clássico nacional”, correspondente, no plano político, a outro “instante de plenitude” a conquista da “unidade da nação” (CAMPOS, 2011: 23-24).

A descrição de uma “tomada de consciência” como marco referencial que permite o comércio de temas literários impregna o panorama composto por Candido de forte senso histórico. Pois, segundo o crítico, “esta disposição de espírito, historicamente de maior proveito, exprime certa encarnação literária do espírito nacional, redundando muitas vezes nos escritores em prejuízo e desnorteio, sob o aspecto estético”. Apesar de evidenciar todo o artifício metodológico presente em suas balizas temporais e de zelosamente esquivar-se de determinismos, buscava o equilíbrio, nem sempre alcançado, entre o ambiente histórico e o fato estético. O empenho requisitado pelo crítico por vezes obriga-o, portanto, a acompanhar “até o limite as suas manifestações, a abandonar o terreno específico das belas-letas” (CANDIDO, 2009:28).

Outro ponto relevante das considerações críticas de Haroldo de Campos sobre a concepção estrutural erigida por Candido está no privilégio dado à função referencial e emotiva da linguagem. O autor de *Galáxias* indica que, no sistema literário proposto por Candido, a função da linguagem orienta-se para a expressão de uma realidade arraigada intuitivamente no autor, numa clara aceitação do idealismo de Croce, visto “que o que dá coerência e unidade à intuição é o sentimento” (CROCE, 2001:50). Todavia, para além da superação da dicotomia entre o clássico e o romântico, atentava para o fato de que a capacidade comunicativa depende da mobilização adequada do referente, o que garantiria a eficácia da mensagem e, por conseguinte, o caráter comunicativo e sistêmico da literatura. Nesse viés, a literatura mostra-se metonimicamente enquanto portadora de uma mensagem que visa engendrar uma consciência integradora, sendo esse um dos principais pilares do sistema armado por Candido. Pode-se concluir, portanto, que a função emotiva e referencial tem por corolário a “função comunicativo-expressiva de exteriorização das ‘veleidades mais profundas do indivíduo’ e de ‘interpretação das diferentes esferas da realidade’” (CAMPOS, 2011:35). Mais uma vez destaca-se a funcionalidade e a dimensão social:

O corolário dessa primeira conclusão é imediato: a literatura que privilegia a função emotiva é, na lição de Jakobson, a literatura romântica, expressão do eu lírico. Quando ao privilégio dessa função emotiva se alia uma vocação igualmente enfática para a função referencial (para a literatura da 3ª pessoa pronominal, objetiva, descritiva, tal como caracterizada pela épica), é possível

dizer que estamos diante de um modelo literário de tipo romântico imbuído de aspirações classicizantes (aspirações a converter-se, num momento de apogeu, em “classicismo nacional”) (CAMPOS, 2011:36).

Haroldo de Campos minimiza a transitoriedade impressa na seletividade dos momentos decisivos na narrativa de *Candido*, porém sua leitura parece precisa quando aponta uma síntese de traço hegeliano que possibilita o surgimento da crítica pós-romântica, etapa decisiva na conformação de um classicismo nacional. Haroldo de Campos supõe em sua interpretação que toda a narrativa de *Candido* mobiliza-se para uma espécie de revelação, para um desenrolar da presença, a *parousia* que repousa no desdobramento de uma literatura autorreferente, ciosa de seu próprio legado. Em suma, a crítica armada por Haroldo de Campos em relação à exclusão do barroco na historiografia literária de *Candido* indica a centralidade da noção de regularidade, que invoca o caráter integrativo do sistema, e da contenção, que remete à simplicidade classicista. A perspectiva histórica torna-se ideológica, por privilegiar a sensibilidade romântica, e redutora, por seu traço linear. Busquemos uma espécie de síntese com as próprias palavras de Haroldo de Campos:

A *Formação* privilegia – e o deixa visível como uma glosa que lhe percorre as entrelinhas – um certo tipo de história: a evolutivo-linear-integrativa, empenhada em demarcar, de modo encadeado e coerente, o roteiro de “encarnação literária do espírito nacional” (I,26); um certo tipo de tradição, ou melhor, “uma certa continuidade da tradição” (I,16): aquela que, “nascida no domínio das evoluções naturais”, foi “transposta para o do espírito”, ordenando as produções deste numa “continuidade substancial”, harmoniosa, excludente de toda perturbação que não caiba nessa progressão finalista (veja-se, no caso do próprio Romantismo que lhe serve de paradigma, a minimização de Sousândrade, por sinal “barroquizante” em largos aspectos de sua dicção, notadamente no *Guesa*); uma certa concepção veicular de literatura: a “emotivo-comunicacional”, que preside à vertente “canonizada” de nosso Romantismo (CAMPOS, 2011:44).

Mais do que uma avaliação detida da engenhosidade barroca o que está em jogo é uma suposta fragilidade e arbitrariedade do argumento organicista e evolutivo proposto por *Candido*, segundo uma nova perspectiva de história

literária. Antes de uma detida reconsideração da poética barroca, debate-se seu papel histórico-literário:

Nossa literatura, articulando-se com o Barroco, não teve infância (*in-fans*, o que não fala). Não teve origem “simples”. Nunca foi in-forme. Já “nasceu” adulta, formada, no plano dos valores estéticos, falando o código mais elaborado da época. Nele, no movimento de seus “signos em rotação”, inscreveu-se desde logo, singularizando-se como “diferença”. O “movimento da diferença” (Derrida) produz-se desde sempre: Não depende da “encarnação” datada de um LOGOS auroral, que decida da questão da origem como um sol num sistema heliocêntrico. Assim também a maturidade formal (e crítica) da contribuição gregoriana para a nossa literatura não fica na dependência do ciclo sazonal cronologicamente proposto pela *Formação*. Anterior e exterior a esse ciclo, põe em questão a própria ideia gradualista que o rege. Nossa “origem” literária, portanto, não foi pontual, nem “simples” (numa acepção organicista, genético-embrionária). Foi “vertiginosa”, para falar agora como Walter Benjamin, quando retoma a palavra *Ursprung* em seu sentido etimológico, que envolve a noção de “salto”, de “transformação” (CAMPOS, 2011: 67).

Em ambos os casos, a questão mobilizadora parece ser a origem: uma origem que encarne uma dicção peculiar e local, deixando entrever uma síntese das preceptivas endógenas com os elementos locais, ou uma origem que comungue convenções, mas que, no entanto, não seja subserviente a elas, que possa provocar tensão e, no limite, corrompê-las. A efetiva interpretação da produção barroca, em ambos os autores, perde-se nos meandros da discussão histórico-literária, e surge como questão que envolve uma série de significados e adjetivos já consolidados. Por exemplo, não se questiona a noção de exagero e do grotesco no interior do procedimento barroco, mas sim sua funcionalidade no quadro histórico-literário pintado, os anacronismos justificam-se pelo empenho de continuidade e ruptura. Disputa-se um legado, pinçando alguns elementos que genericamente o caracterizam, mas dá-se pouca ênfase ao ato crítico-interpretativo de imersão no universo dos primeiros receptores.

Se a divergência marca o debate sobre a questão do barroco, faz-se necessário ressaltar o movimento de aproximação verificado entre Antonio Candido e Haroldo de Campos – ainda no âmbito eminentemente histórico-literário e em detrimento de desacordos pontuais quanto aos métodos analíticos. Identificadas as reservas feitas à dimensão histórico-ideológica de *Formação*,

Haroldo de Campos reconhece certa inflexão argumentativa por conta da publicação do ensaio de Candido *Dialética da Malandragem* (1970). A contradição erigida no interior da perspectiva de Candido ou sua capacidade de refletir sobre o próprio trabalho deve-se, sobretudo, ao reconhecimento de uma linhagem do romance malandro, implicando uma reconsideração sincrônica da tradição nacional, segundo novos parâmetros avaliativos.

Dialética da malandragem inaugura algumas novas possibilidades de leitura de *Memórias de um sargento de milícias* (1852-53), de Manuel de Antônio Almeida. Mesmo “sem alarde de método ou de terminologia”, seria, segundo Roberto Schwarz, “o primeiro estudo literário propriamente dialético” (SCHWARZ, 1987:129). Investigando a validade argumentativa do enquadramento de *Memórias* como romance de filiação picaresca, tal como foi compreendido anteriormente por Mário de Andrade, Candido analisa comparativamente o personagem Leonardo de *Memórias* na chave dos exemplos astuciosos de pícaros, principalmente na literatura espanhola. Enquanto tradicionalmente o pícaro é o próprio narrador de suas aventuras e desventuras, possibilitando inclusive certo adensamento psicológico e nuances narrativas, em *Memórias* a narração é efetuada em terceira pessoa, o que dificulta um olhar mais delineado do personagem central. A narrativa em primeira pessoa, por outro lado, tende a construir certa empatia entre personagem e leitor, criando brechas através das quais se vislumbrem os motivos de inúmeras dissimulações e mentiras, compreendendo-as como verdadeiras estratégias de sobrevivência, nada mais do que reflexos defensivos perante uma realidade que se descortina peremptoriamente dura.

Além disso, o pícaro apresenta tradicionalmente, mesmo que em tonalidades diferentes, uma espécie de amadurecimento provocado pelas dificuldades encontradas ao longo de sua trajetória. Sua argúcia sugere uma qualidade flexível fundamental enquanto defesa, podendo inclusive encaminhar certo tom edificante, pois “um elemento importante da picaresca é essa espécie de aprendizagem que amadurece e faz o protagonista recapitular a vida à luz de uma filosofia desencantadora” (CANDIDO, 2010b: 21). Todavia, diferentemente dos modelos picarescos, nos quais a experiência exerce uma dimensão pedagógica na trajetória do personagem, no caso do memorioso Leonardo pratica-se a astúcia

pela astúcia; não há um pretexto claro de desnudar os vícios que regem a sociedade. A corrupção manifesta-se desbragadamente em diferentes personagens, como relata o feroz Chico-Juca em sua breve aparição no capítulo XV de *Memórias*: “como outros têm o vício da embriaguez, outros o do jogo, outros o do deboche, ele tinha o vício da valentia”.

Ao distanciar *Memórias* de uma tradição do romance picaresco, lendo-o na verdade como antipícaro, Candido contrariava, contudo sem alarde, a consideração crítica feita por Mário de Andrade, que identificava na “crônica semi-histórica de aventuras, em que relatava os casos e as adaptações vitais de um bom e legítimo ‘pícaro’, o Leonardo” (ANDRADE, 1978:125). No entanto, ressaltando ainda as convergências, ambos apontaram para a construção frágil dos personagens do romance, pois uma rasa psicologia mantém todos numa condição de distinção que se realiza na superfície. A estruturação pouco densa dos personagens coincide com uma estratégica tipologia, em que os nomes são quase que completamente omitidos e as funções desempenhadas são ressaltadas – assim temos o meirinho, a comadre, o compadre, o caboclo velho do mangue da Cidade Nova, o mestre de cerimônias e etc. Nesse sentido, a funcionalidade na trama e nos quadros de costume acaba por diluir os traços psicológicos de individualidade dos personagens. O conhecido de D. Maria, recém-chegado da Bahia, após ser sumariamente descrito fisicamente como magro, narigudo e de olhar vivo e penetrante, recebe o seguinte complemento: “quanto ao moral, se os sinais físicos não falham, quem olhasse para a cara do Sr. José Manuel assinava-lhe logo um lugar distinto na família dos velhacos de quilate. E quem tal fizesse não se enganava de modo algum, o homem era o que parecia ser”.

O próprio Leonardo, que adquire centralidade no romance, somente é vislumbrado por meios do desenrolar de situações e enviesados olhares externos. Nas palavras de Mário de Andrade, “não é um homem que se faz por si, os outros é que o fazem por ele” (ANDRADE, 1978: 135). Pois, “a operação inicial do ficcionista teria consistido em reduzir os fatos e os indivíduos a situações e tipos gerais, provavelmente porque o seu caráter popular permitia lançar uma ponte fácil para o universo do folclore”, dessa maneira permite “a tradição anedótica assumir a solidez das tradições populares” (CANDIDO, 2010b: 25). Apontadas as confluências, pode-se dizer que o principal salto proposto por Candido foi a

superação da identificação picaresca imposta a *Memórias*, e, para além dessa ruptura com uma larga tradição, sua definição como romance malandro – manifestação peculiar, apropriação de elementos exógenos num contexto histórico-social singular. Assim, mais profícua e rica em desdobramentos seria a identificação de um romance malandro, senão vejamos as palavras de Candido:

Digamos então que Leonardo não é um pícaro, saído da tradição espanhola; mas o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costuma dizer, a certa atmosfera cômica e popularesca de seu tempo, no Brasil. Malandro seria elevado à categoria de símbolo por Mário de Andrade em *Macunaíma* e que Manuel Antônio com certeza plasmou espontaneamente, ao aderir com a inteligência e a afetividade ao tom popular das histórias que, segundo a tradição, ouviu de um companheiro de jornal, antigo sargento comandado pelo major Vidigal de verdade (CANDIDO, 2010b: 22-23).

Em outro registro, mesmo com as indicações feitas por Mário de Andrade sobre a possibilidade de que o sargento memorioso do título pudesse ter existido e relatado as principais histórias articuladas no romance, também seria insuficiente a noção de romance documentário. O realismo com que o autor descreve situações cotidianas, valendo-se com frequência de ironia e da comicidade, transforma sua narrativa em híbrido de romance e crônica, segundo Mário de Andrade. Assim, como desenhista de seu tempo, “tinha em grau elevadíssimo a bossa do folclorista, e estava consciente disso pois confessa francamente, no livro, trazer entre as suas intenções a de fixar costumes” (ANDRADE, 1978:132). Contudo, os personagens movem-se em quadro restrito espacialmente e no âmbito de classe: nem a elite e nem os escravos são representados de maneira mais detida, como parte de um quadro mais amplo referente à vivência urbana do Rio de Janeiro joanino, “a ação é circunscrita a um tipo de gente livre modesta, que hoje chamaríamos de pequena burguesia” (CANDIDO, 2010b: 28). Esse realismo que duplica o factual por si só já seria problemático, tendo em vista que Candido repetidamente aponta para a formalização dos dados externos, para que se tornem alvo da reflexão crítica. Ou seja, a identificação realista somente traria uma nova relação de influência, agora como precursora do realismo de fins do século XIX. Essa leitura de prisma documental foi testada como forma de aquilatar o romance, porém, mesmo tendo

reconhecida a força de base sociológica, esta não causaria demérito, podendo inclusive reforçar o procedimento de formalização dos dados externos como parte da criatividade do autor, do artifício de condensar seu material de pesquisa em configuração literária.⁴³

Candido contesta o rótulo de romance documental por conta do quadro restrito da sociedade, excluindo de uma só vez as camadas dirigentes e as camadas populares, “a ação é circunscrita a um tipo de gente livre modesta, que hoje chamaríamos de pequena burguesia” (CANDIDO, 2010b: 28). Os elementos mais factíveis mostram-se de maneira desconexa; as procissões narradas, por exemplo, adentram o romance num uso secundário, como ilustrações pitorescas que somente de maneira vaga situam os personagens. Abundantes na primeira parte do romance, os casos dispersos vão cedendo lugar a uma maior unidade; a crônica perde força e uma estrutura de romance ganha o primeiro plano. Segundo Candido, o próprio caráter de folhetim teria contribuído para tal diferença. Em suma, tanto a filiação picaresca quanto a documentária são vetadas pela leitura mais acurada da estrutura do romance.

A força de convicção do livro depende pois essencialmente de certos pressupostos de fatura, que ordenam a camada superficial dos *dados*. Estes precisam ser encarados como elementos de composição, não como informes proporcionados pelo autor, pois neste caso estaríamos reduzindo o romance a uma série de quadros descritivos dos costumes do tempo (CANDIDO, 2010b: 30).

Os dados precisam ser internalizados como fatura do romance. A ideia de romance representativo, nesse sentido, emerge como solução para superar os limites das propostas interpretativas anteriores. Mário de Andrade havia reforçado o realismo cômico, típico dos romances pícaros, denunciando que a graça seria extraída da caricatura dos tipos populares; o intuito anedótico apagaria, portanto, qualquer consideração referente aos valores que mobilizariam esses indivíduos.

⁴³ “Dizer que o livro de Manuel Antônio de Almeida é eminentemente documentário, sendo reprodução fiel da sociedade em que a ação se desenvolve, talvez seja formular uma segunda petição de princípio –, pois restaria provar, primeiro, que reflete o Rio joanino; segundo, que este reflexo deve o livro a sua caracterização e o seu valor”. CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem*. In: **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. p. 27.

Com base nesse recurso, “se exclui e se diverte caçoando, sem a menor intenção moral, sem a menor lembrança de valorizar as classes ínfimas. Pelo contrário, aristocraticamente as despreza pelo ridículo, lhes carregando acerbamente na invenção os lados infelizes e vis” (ANDRADE, 1978:138).

Trata-se de ressaltar que a ausência de piedade acentuada na descrição grotesca para fim cômico resguardaria ideologicamente certos preconceitos sancionados por gêneros baixos e altos. Além do aspecto militante que questiona o olhar aristocrático diante da sociabilidade popular, o que parece estar em jogo é o efeito almejado pelo autor ao mobilizar um gênero considerado baixo, segundo uma chave tradicional da divisão de gêneros. Na concepção aristotélica, o cômico almeja imitar os caracteres inferiores, expondo o ridículo como parte do disforme, sendo assim, “o ridículo, de fato, compreende qualquer defeito e marca de disformidade que não implica em dor ou destruição. É bastante evidente que a máscara do riso, embora disforme e distorcida, não gera dor” (ARISTÓTELES, 2011:47).

A carga ideológica, identificada e censurada por Mário de Andrade, ou ainda a “ingenuidade da farsa” não será ponto no qual Candido se detenha. Ao menos não com tal rigidez, pois Candido reconhece na estrutura narrativa a equivalência entre ordem e desordem, melhor dizendo: uma relação dialética entre polos opostos. O intermitente movimento pendular entre ordem e desordem encontra-se na própria composição narrativa e desautoriza o reconhecimento de uma perspectiva unívoca e petrificada. A fatura do livro reside “numa certa ausência de juízo moral e na aceitação risonha do ‘homem como ele é’, mistura de cinismo e bonomia que mostra ao leitor uma relativa equivalência entre o universo da ordem e da desordem” (CANDIDO, 2010b: 34). A própria opacidade na caracterização dos personagens reverbera em ausência de referências moralmente firmes e livres de oscilações, pois “como todos têm defeitos, ninguém merece censura” (CANDIDO, 2010b: 41). Contrariando a censura elaborada por Mário de Andrade, por conta de um suposto elitismo de fundo ideológico à crônica-romance de Manuel Antônio de Almeida, diz-nos Candido:

O sentido profundo de *Memórias* está ligado ao fato de não se enquadrarem em nenhuma das racionalizações ideológicas reinantes na literatura brasileira de então: indianismo, nacionalismo, grandeza do sofrimento, redenção pela dor, pompa do estilo etc. Na sua estrutura mais íntima e na sua visão latente das coisas, esse livro exprime a vasta acomodação geral que dissolve os extremos, tira o significado da lei e da ordem, manifesta a penetração recíproca dos grupos, das ideias, das atitudes mais díspares, criando uma espécie de terra de ninguém moral, onde a transgressão é apenas um matiz na gama que vem da norma e vai ao crime. Tudo isso porque, não manifestando estas atitudes ideológicas, o livro de Manuel Antônio é talvez o único em nossa literatura do século XIX que não exprime uma visão de classe dominante (CANDIDO, 2010b: 44).

Candido não reconhece nenhuma manifestação do elitismo oitocentista em *Memórias*: seja na moral liberal que se manifestava enquanto discurso, seja no estilo pomposo que caracterizava a distinção bacharelesca. Pelo contrário, o romance configuraria uma louvável exceção no quadro da produção literária dos oitocentos, majoritariamente apartada das manifestações mais populares. A manutenção dialética da ordem e da desordem, numa tensão nunca apaziguada que constituiria uma nova forma de estar no mundo, tipicamente brasileira, seria o principal elemento estrutural para expressar o cunho popular do romance, seja no sentido estilístico ou no sociológico.

Fica patente, então, a diferença de posição que *Memórias* ocupava na narrativa de *Formação* e a que passa a ocupar em *Dialética da malandragem*, pois no primeiro caso aquela obra literária era mencionada sempre como romance à margem dos grandes empreendimentos ficcionais, citada algumas vezes de maneira ligeira; não lhe foi concedido papel de destaque no processo formativo. Apesar de sua pintura dos costumes urbanos ter sido considerada eficiente em seu traço sociológico e cômico, de seu interesse pela “arraia miúda colorida e movimentada” ter sido indicado, ou de seu reconhecimento como “romancista consciente não apenas das próprias intenções, como (daí a sua categoria literária) dos meios necessários para realizá-las”(CANDIDO, 2009:533), de ter sido anunciada a dimensão tipológica de seus personagens, numa clara preocupação maior com a funcionalidade do que com a individualidade, pois “seus personagens tipos são mais sociais do que psicológicos, definindo antes um modo de existir do que de ser” (CANDIDO, 2009:534), o salto crítico referente ao reconhecimento de

romance malandro não havia sido esboçado. Vejamos uma espécie de síntese expressa por Candido em *Formação*:

Admirável contador de histórias com uma prosa direta e simples, nua como a visão desencantada e imparcial que tinha da vida. Por isso mesmo, interessava-se pelo geral, comum a um grupo. Os homens são todos mais ou menos os mesmos; logo os seus costumes exprimiriam sem dúvida uma constância maior, seriam menos fugazes do que os matizes individuais. Manuel Antônio é, por excelência, em nossa literatura romântica, o romancista de costumes. E seu livro, o mais rico em informações seguras, o que mais objetivamente se embebeu numa dada realidade social. É quase incrível que, em 1852, um carioca de vinte anos conseguisse estrangular a retórica embriagadora, a distorção psicológica, o culto do sensacional a fim de exprimir uma visão direta da sociedade de sua terra. E por tê-lo feito, com tanto senso dos limites e possibilidades da sua arte, pressagiu entre nós o fenômeno de consciência literária que foi Machado de Assis, realizando a obra mais discretamente máscula da ficção romântica (CANDIDO, 2009:535).

Candido expressa, no trecho supracitado, certa euforia na apreciação da contribuição de Manuel Antônio de Almeida. No entanto, a inserção de Almeida num quadro de anunciação da presença – para utilizar o vocabulário de Haroldo de Campos – o torna presságio de uma autoconsciência que se plasmaria somente na obra machadiana.⁴⁴ Seu romance prenuncia técnicas que se tornariam mais robustas com o trato do gênio machadiano, como, por exemplo, o corte narrativo que desfaz o pacto ficcional ao dirigir-se diretamente às expectativas do leitor – ganhando em Machado uma dimensão acentuadamente metalinguística. Além

⁴⁴ A noção de prenúncio, como se ocupasse um lugar de mera passagem, e a influência decisiva de Mário de Andrade são visíveis nesse trecho: “O nosso Manuel Antônio estava colocado, pelas próprias condições de evolução literária da sua terra, numa posição intermediária. A sociedade que deparava era pouco complexa; o país, pouco conhecido, com núcleos de população esparsos e isolados. A literatura ainda não havia, com Alencar e Bernardo, se atirado à conquista do Norte, do Sul e o Oeste: a sua geografia não conhecia mais do que a pequena mancha fluminense de Teixeira e Sousa e Macedo. Por outro lado, só depois de Machado haveria um refinamento suficiente do estilo e da penetração literária, que permitisse descobrir o mundo no próprio quarto; nem era Manuel Antônio, apesar de médico, homem de microscópio e escalpelo. Limitou-se, pois, no espaço, tanto geográfico quanto social: ficou no Rio do primeiro quartel do século XIX, no ambiente popular de barbeiros e comadres, de que se ia diferenciando a nossa vaga burguesia, e fora da qual só restava a massa de escravos e o reduzido punhado de recentes cortesãos. Com algumas excursões da pena, estava feito o levantamento do ambiente e fechado o ciclo possível para as aventuras de Leonardo. Depois das traquinagens, dos padres bilontras, dos feiticeiros, das festas religiosas, das ‘súcias’ e das visitas, nada mais lhe restava: tinha sido moleque, coroinha, serviçal do Rei, soldado. Que lhe restava, de fato? A “felicidade cinzenta e neutra” de que fala Mário de Andrade, acentuando que o “livro acaba quando o inútil da felicidade principia””. CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009. p.532-533.

disso, a clave de leitura da picaresca era mantida como principal entrada analítica, seguindo uma tradição que através da identificação da influência, em última instância, acabava por dirimir a capacidade criativa do autor, negando-lhe com isso qualquer possibilidade de renovação de gêneros já desgastados.

O traço picaresco manifestava-se na tensão exaustivamente reconhecida entre o moralmente aceito e o refutado. No entanto, “a equivalência do bem e do mal pode ser postulada em dois níveis principais”; o que sugere certa hierarquia entre eles, pois havia “o das camadas subjacentes do ser – onde um Dostoievsky, ou um Machado de Assis vão pesquisar a semente das ações –” e em dimensão inferior, “o da vida de relações, acessíveis à observação superficial e geralmente, em literatura, estudado por meio da ironia ou desencantado cinismo dos que não visam ao fundo dos problemas. Nesta posição se entronca o romance picaresco, e com ele Manuel Antônio de Almeida” (CANDIDO, 2009:531).

A sina de Leonardo, proclamada pela madrinha, já era reconhecida como elemento que concedia inteligibilidade à movimentação do conjunto dos personagens que perpassam o enredo do romance, sempre no jogo entre a desdita e a fortuna. Contudo, esse jogo não havia sido caracterizado ainda como dialética entre ordem e desordem, estorvando, dessa forma, a percepção da peculiaridade autoral e sedimentando a leitura corrente. A rasura crítica só foi realizada a partir da análise mais acurada da fortuna crítica do romance e, conseqüentemente, da refutação de certos lugares comuns – como a questão documental ou picaresca.

O relativismo moral, identificado por Candido de maneira mais densa em *Dialética*, possibilitou a descrição de um *mundo sem culpa*, onde atitudes reprováveis são compensadas por atitudes louváveis, em uma espécie de comércio regular entre erros e acertos. Sendo assim, o papel do realismo desmistificador seria pôr em xeque tais pares antitéticos que permitem que a hipocrisia se torne um elemento civilizador, demonstrando “que os referidos pares são reversíveis, não estanques, e que fora da racionalização ideológica as antinomias convivem num curioso lusco-fusco”, ao contrário do modelo formativo norte-americano, no qual “houve desde cedo uma presença constritora da lei, religiosa e civil, que plasmou os grupos e os indivíduos, delimitando os comportamentos graças à força punitiva do castigo exterior e do sentimento interior do pecado”, donde se conclui

que essa sociedade de forte sentido moral encontraria acentuada expressão em *A letra escarlate*, de Nathanael Hawthorne (CANDIDO, 2010b: 41-43).

A recusa em simular na literatura a outorga coercitiva de uma moral herdada, opondo-lhe a malandragem que dissolve contradições, tornaria *Memórias* um romance de sentimento intimamente nacional. Enquanto a norma para uma sociedade em processo de construção era a defesa da moral, expressa em lições edificantes e em desejos recalcados, “a liberdade quase feérica do espaço ficcional de Manuel Antônio, livre de culpabilidade e remorso, de repressão e sanção interiores, colore e mobiliza o firmamento do Romantismo, como os rojões do FOGO NO CAMPO ou as baianas dançando nas procissões” (CANDIDO, 2010b: 43). A elasticidade caracterológica do malandro contrapõe-se à coerência e à inteireza de valores moralmente definíveis. Pois “no Brasil, nunca os grupos ou indivíduos encontraram efetivamente tais formas; nunca tiveram a obsessão da ordem senão como princípio abstrato, nem da liberdade senão como capricho”. Por tal peculiaridade formativa, “as formas espontâneas da sociabilidade atuaram com maior desafogo e por isso abrandaram os choques entre a norma e a conduta, tornando menos dramático os conflitos de consciência” (CANDIDO, 2010b: 44).

Em *Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”*, Roberto Schwarz reconhece esse desfecho, que alcança a equidistância entre sociologia e literatura, como ponto nevrálgico da proposta dialética de Candido. Para Schwarz:

A transformação de um modo de ser de classe em modo de ser nacional é a operação de base da ideologia. Com a particularidade, no caso, de que não se trata de generalizar a ideologia da classe dominante, como é hábito, mas a de uma classe oprimida. Com efeito, Antonio Candido identifica a dialética de ordem e desordem como um modo de ser popular. Mais adiante ele a generaliza para o país, sublinha os inconvenientes de racismo e fanatismo religioso que ela nos poupou, e especula sobre as afinidades com uma ordem mundial mais favorável, que pelo contexto seria pós-burguesa. Assim, a matriz de alguns dos melhores aspectos da sociedade brasileira estaria na sociabilidade desenvolvida pelos homens pobres, à qual o futuro talvez reserve uma oportunidade. Noutras palavras, além de a identificar e valorizar, Antonio Candido a traz ao âmbito das grandes opções da história contemporânea (com horizontes diferentes, a mesma simpatia social se encontra em seus belos estudos sobre a cultura caipira). Eis aí a posição e por que não dizer, a originalidade ideológica deste ensaio (SCHWARZ, 1987:150-51).

As considerações francamente digressivas sobre *Memórias* respaldam a percepção da inflexão crítica reconhecida por Haroldo de Campos na *Dialética da malandragem* de Antonio Candido e ilustram a contradição armada em relação ao sistema proposto em *Formação*. Contudo, torna-se recomendável, pelo próprio movimento reflexivo de Candido, que prima pela contradição, evitar a qualificação negativa da inflexão, sendo fruto quase que inexorável de qualquer trajetória intelectual.⁴⁵ Tornar a figura do malandro uma referência significativa para a inteligibilidade de obras que flertaram com a cultura popular e folclórica permitiu uma fuga da diacronia e um corte sincrônico da história literária. Por conta disso, permitiu ombrear Gregório de Matos, Mário e Oswald de Andrade no que diz respeito à criação de uma espécie de ética malandra. A dialética da malandragem manifesta-se como contraponto aos costumes e preceitos burgueses que só precariamente se alastram e sedimentam em outras classes.

Essa comicidade foge às esferas sancionadas da norma burguesa e vai encontrar a irreverência e a amoralidade de certas expressões populares. Ela se manifesta em Pedro Malasarte no nível folclórico e encontra em Gregório de Matos expressões rutilantes, que reaparecem de modo periódico, até alcançar no Modernismo as suas expressões máximas, com Macunaíma e Serafim Ponte Grande. Ela amaina as quinas e dá lugar a toda a sorte de acomodações (ou negações), que por vezes nos fazem parecer inferiores ante uma visão estupidamente nutrida de valores puritanos, como a das sociedades capitalistas; mas que facilitará a nossa inserção num mundo eventualmente aberto (CANDIDO, 2010b: 46).

⁴⁵ Flora Süssekind, fazendo comentário sobre colóquio realizado em 1983 na Unicamp, indica a preocupação de Candido com a consideração teórica da coexistência de distintos ritmos temporais, uma manifestação que desafia a própria metodologia da historiografia literária. Tal preocupação teria sido enfrentada pela primeira vez em *Dialética da malandragem*. Diz-nos Süssekind: “Esta virada já se anunciava, na reflexão de Candido, desde ‘Dialética da malandragem’, onde destacava uma vertente, em geral posta de lado pelas histórias literárias, marcada por uma ‘comicidade’ que ‘foge às esferas sancionadas da norma burguesa e vai encontrar a irreverência e a amoralidade de certas expressões populares’. Linha que, segundo sintetiza Schwarz, ‘vem da Colônia, inclui o Pedro Malazarte do folclore, Gregório de Matos, um gênero de humorismo popular, a imprensa cômica e satírica da Regência, um veio na literatura culta de nosso século XIX, e culmina no século XX, com Macunaíma e Serafim Ponte Grande. É esta vertente-outra que permite a Candido construir uma visão mais serial e gradualista da história literária brasileira, uma contracorrente onde se mesclam o registro culto, o popular e o ‘semiculto’, heranças folclóricas, jornalismo satírico e o romance-de-invenção modernista. Demonstra-se, assim, a capacidade de Candido de refletir sobre o próprio trabalho, não sendo de estranhar o fato de, em diálogo com ele, durante os anos 60-70, se terem produzido algum dos melhores trabalhos de análise literária, no campo da crítica universitária, no país”. SÜSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993. p.26-27.

A inversão que prefigura um olhar simpático às peculiaridades nacionais ganha feição ficcional, tendo em vista que *Memórias* soube captar uma espécie de flexibilidade moral constitutiva. O livre trânsito entre ordem e desordem, fruto de “formas espontâneas de sociabilidade”, ou ainda da cordialidade que serve como marca-d’água da experiência histórica nacional, atingiu representação literária satisfatória, visto sua transposição para a própria estrutura narrativa do romance-crônica. A inflexão da proposta formativa de Candido é sintetizada por Haroldo de Campos nas seguintes palavras:

Na “Dialética” o que importa não é mais depreender a função integrativa, que responderia pelo “encorpar-se” de uma tradição contínua, até o momento em que o LOGOS (o “espírito”) nacional terminasse por se fazer carne, amadurecido e transubstanciado numa identidade social conclusa. Releva, agora, no plano do que se poderia chamar (com Jauss) a função antecipadora da literatura, discernir uma antitradição, eversiva, fragmentária (aquelas periódicas “expressões rutilantes”, não explicáveis por um causalismo organicista), capaz de nos propor modelos de conduta não-monológicos, não sujeitos ao constrangimento da lei (autoritária), da identidade (coesa) e da homogeneidade (excludente do estranho). E é no não-fechamento, na exorbitância desse caráter inconcluso (não suscetível de “racionalizações ideológicas”, entre as quais se inclui o próprio nacionalismo” romântico), que se deixam vislumbrar as contradições antinormativas que – para usar uma outra formulação da “Dialética” – “facilitarão a nossa inserção num mundo eventualmente aberto” (CAMPOS, 2011:75).

O caráter inconcluso da formação e a inadequação da normatividade imposta servem como indícios para o reconhecimento de uma fresta pela qual se possa reconsiderar o passado literário. A abertura advinda do romance malandro e de seu desajustamento perante os padrões de um nacionalismo ontológico nos autoriza, segundo a leitura haroldiana, a identificar, senão uma virada argumentativa da crítica de Candido, ao menos uma profícua contradição daquele sistema edificado na *Formação*, pois através dessa brecha sincrônica se reconhece as atualizações estéticas derivadas do tema do anti-herói capaz de personificar o nacional. Mesmo que a categoria mobilizada para tal cissura seja proveniente da atmosfera sociológica, ela implica um olhar retrospectivo capaz de identificar a continuidade, na tessitura de uma tradição sempre perseguida por Candido. Esse movimento que destaca a sátira mestiça de Gregório de Matos como antecedente da malandragem inata do memorioso Leonardo, *filho de uma pisadela e de um*

beliscão, mostra-se como fenda de onde é possível vislumbrar o avesso da tradição consolidada.

4.2.

MACUNAÍMA ENTRINCHEIRADO

“O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição ‘recebida’. Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso”.

(BHABHA, 1998:21)

Almejando ainda perscrutar a recorrência de modelos analíticos na crítica de Antonio Candido e Haroldo de Campos, talvez seja proveitosa a manutenção do viés polêmico. Insistir no debate em torno da noção de romance malandro, trazendo à tona olhares conflitantes sobre *Macunaíma*, pode reforçar algumas permanências que independem do próprio texto, mostrando-se aquém e além do ato crítico. Para tanto, nos deteremos na polêmica entre *Morfologia de Macunaíma* (1973), de Haroldo de Campos, e *O tupi e o alaúde* (1979), de Gilda de Melo e Sousa.

Faz-se necessário esclarecer o que pode ser considerado como breve desvio das propostas interpretativas de Candido. O argumento mobilizado por Gilda de Melo e Sousa, no ensaio supracitado, caminha paralelamente ao de Candido, demonstrando não coincidências teóricas, mas o projeto comum de uma geração de acadêmicos em outra dicção. Portanto, a utilização do ensaio de Gilda de Melo e Sousa na querela com Haroldo de Campos pressupõe a existência de um projeto crítico-cultural elaborado na revista *Clima*, logo partilhado por seus integrantes. Não se trata de ressaltar qualquer traço de parentesco ou de subsumir a individualidade da autora, mas sim de verificar um conjunto de preocupações que permeou a produção intelectual de uma geração egressa das faculdades de Filosofia e Ciências Sociais.

Em 1972, por ocasião da obtenção do título de Doutor em Letras, no Curso de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Haroldo de Campos, sob a

orientação de Antonio Candido, apresentou a tese *Morfologia do Macunaíma: para uma teoria da prosa modernista brasileira*. Apesar da necessária dimensão monográfica requerida, a obra preserva o traço fragmentário que caracteriza os ensaios que costumavam servir como plataforma básica de suas incursões críticas. A tese estabelece um adensamento do olhar sincrônico e premonitório diante do passado literário nacional, inserindo-se em projeto mais amplo de leitura semiológica da prosa brasileira de vanguarda, anunciado na nota introdutória. Tal menção mostra-se relevante, pois evidencia o plano que se delineia de maneira mais clara após a fase heroica da poesia concreta, indicando o empenho na releitura da tradição segundo uma perspectiva inventiva, propondo uma historiografia que denote antes a sedição que a sedimentação de recursos.⁴⁶

O impulso primordial para a tentativa de releitura de *Macunaíma* (1928) articula-se no interior do *paideuma* concretista, tomando como ponto de ancoragem a aproximação com os romances-inventivos de Oswald de Andrade. Objetivava-se, portanto, reconhecer certa dimensão oswaldiana na prosa de Mário de Andrade, sublinhando seus traços antropofágicos e primitivistas. Desde o início da década de 60, Haroldo de Campos debruçava-se sobre *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Posteriormente dedica-se também a *Serafim Ponte Grande*, buscando ressaltar aspectos inovadores de sua prosa. Seja o já mencionado recurso metonímico que remete ao estilo cubista, seja destacando o modo paródico-satírico, o método compositivo expresso por Oswald de Andrade o credenciava para um lugar de destaque no repertório vanguardista, ao lado de mestres da composição como James Joyce – citação quase que obrigatória nos ensaios haroldianos.

No entanto, se Haroldo de Campos aferrou-se na defesa do legado inventivo de Oswald de Andrade, tornando-o referência imprescindível do repertório nacional, deve-se constatar que o resgate pioneiro da obra ficcional do

⁴⁶ Haroldo de Campos explica dessa forma seu projeto: “O presente livro constitui o primeiro volume de uma obra mais ampla – Semiologia da Prosa Brasileira de Vanguarda –, em progresso. Um segundo volume está previsto e em andamento, compreendendo uma Poética de Oswald de Andrade (com integração, ampliada e concatenada, dos meus prefácios às reedições de *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*) e um Retrospecto e Prospecto, no qual procurarei, através de uma leitura sincrônica do legado diacrônico de nossa literatura em prosa – no que ele exhibe de inventivo e premonitório – pensar criticamente as possibilidades da escritura ou do texto hoje”. CAMPOS, Haroldo. Nota Introdutória. In: **Morfologia do Macunaíma**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

autor realizou-se na pena de Antonio Candido. Ainda em 1944, no ensaio *Estouro e libertação*, Candido atinava sobre a trajetória criativa oswaldiana. Em tom marcado pela sobriedade, evitando a legenda que acompanha o intelectual, Candido reconhece o vigoroso escritor que soube sobrepujar os excessos estilísticos da juventude, identificados por um “gongorismo desvairado” – quase que uma metonímia da depuração das convenções verificada no processo de formação literária nacional.⁴⁷ A arquitetura de sua exposição reproduz certo movimento dialético que caracteriza suas intervenções críticas. Em linhas gerais, identificam-se três momentos, a saber: o primeiro marcado pela trilogia do exílio – *Os condenados*, *A estrela do absinto* e *A escada vermelha* – donde se ressalta o predomínio de um gongorismo psicológico e verbal, expressão máxima de mau gosto em páginas consideradas no geral medíocres; o segundo, uma dinâmica de negação seria expressa pelo par *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1929), em que a despeito das reservas relativas à frágil composição de personagens identifica-se uma inquietação que encontra boa fatura literária; o terceiro, *Marco zero: A revolução melancólica*, mesmo que de realização deficitária, esboça uma tentativa de síntese das contradições que ficaram em suspenso nas obras antecedentes. Vejamos os pontos positivos da prosa oswaldiana, segundo as considerações de Candido:

Memórias sentimentais de João Miramar, além de ser um dos maiores livros da nossa literatura, é uma tentativa seríssima de estilo e narrativa, ao mesmo tempo

⁴⁷ Talvez a cordialidade, no sentido buarqueano, tenha estorvado uma circulação crítica menos combativa e empenhada da produção ficcional de Oswald de Andrade, é o que supõe Candido em seu ensaio. Diz-nos o crítico: “É preciso, antes de mais nada, e em atenção aos estudiosos do futuro, destrinçar, nele, o escritor do personagem de lenda, pois não resta dúvida que há uma mitologia andradina. Mitologia um tanto cultivada pelo herói e que está acabando por interferir nos juízos sobre ele, tornando difícil ao crítico contemporâneo encarar objetivamente a produção destacada do personagem, que vive gingando em torno dela, no desperdício de um sarcasmo de meio século. Tenho quase certeza de que o público conhece de Oswald de Andrade apenas a crônica romanceada de sua vida, as piadas gloriosas e a fama de haver escrito uma porção de coisas obscenas. Poucos escritores haverá tão deformados pela opinião pública e pela incompreensão dos confrades. Em relação à sua obra, os críticos raramente tentam um esforço de simpatia literária, colocando-se acima dos pontos de vista estritamente pessoais. Impressionados com o caráter personalista que ele assume nas suas relações literárias, agem da mesma forma em relação a ele. Consideram-no objeto de ataque ou aceitação e correspondem deste modo, consciente ou inconscientemente, ao esforço que ele faz para arrastá-los à polêmica, seu terreno querido. Ora, é necessário rejeitar este esquema simplista e fazer um esforço sinceramente objetivo, livre do fermento combativo característico da sua personalidade. É o que pretende este ensaio”. CANDIDO, Antonio. *Estouro e libertação*. In: **Brigada Ligeira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p.11-12.

que um primeiro esboço de sátira social. A burguesia endinheirada roda pelo mundo o seu vazio, as suas convenções, numa esterilidade apavorante. Miramar é um humorista *prince sans rire* que (como se diria naquele tempo) procura *kodakar* a vida imperturbavelmente, por meio de uma linguagem sintética e fulgurante, cheia de soldas arrojadas, de uma concisão lapidar. Graças a esta linguagem viva e expressiva, apoiada em elipses e subentendidos, Oswald de Andrade consegue quase operar uma fusão da prosa e poesia (CANDIDO, 2004:19-20).

Como visto anteriormente, essa dimensão cômico-satírica, assinalada por Candido como primeiro esboço, foi rasurada em *Dialética da malandragem*, colocando antes Gregório de Matos como precursor da sátira desabusada. Aliás, deve-se sublinhar que mesmo fora do panorama formativo vigora o desprezo pelos excessos estilísticos nomeados como gongorismos – barroquismo de estilo amaneirado e que sofre com a ausência de depuração da linguagem. Apesar de pioneiro no resgate da ficção oswaldiana, o ensaio de Candido, atento à dimensão psicológica na construção de personagens e ao lastro de representação não necessariamente documental, que conforma a obra em seu tempo, enumera uma série de debilidades estruturais, sobretudo certa superficialidade que a linguagem procura esconder, já que “o autor possui como poucos o dom da expressividade pela elipse: uma demão rápida, um traço acentuado, um corte hábil – e eis um tipo, uma cena, uma aspecto significativo ou simbólico”. Todavia, tal habilidade pode mostrar-se perigosa “pela tentação do malabarismo verbal e técnico, a que ele nem sempre resiste” (CANDIDO, 2004: 25). Dessa maneira, enquanto Haroldo de Campos enfatiza a aventura criativa, o aspecto sedicioso da escritura, Candido prefere o elogio ao laborioso ato de criação; sua crítica busca reconhecer certo compromisso com o passado e, sobretudo, com a expressão consciente e depurada da criatividade.

Assinalado o percurso intelectual de aproximação, ou a “relação de viagem”, através de analogias com a provocadora ficção oswaldiana, o reencontro com a obra de Mário de Andrade descreve uma intensa disputa pelo passado, agora manifestada em suas partes canônicas. Haroldo de Campos propunha uma verdadeira desleitura estruturalista, pois tornava secundária a dimensão psicológica e o sentido cultural que animava as reflexões de Mário de Andrade.

Buscava destacar qualidades compositivas antes ignoradas, objetivava acomodar a obra no repertório vanguardista.⁴⁸

Haroldo de Campos principia sua abordagem destacando o procedimento compositivo de *Macunaíma*: síntese de diferentes elementos numa construção em mosaico, fazendo uso da justaposição de cantos advindos de temas folclóricos nacionais e latino-americanos. A apropriação de diferentes contos e cantos populares em novo arranjo sugere um procedimento intertextual que é bastante caro aos poetas concretos. O mosaico armado não se restringe, portanto, ao simples levantamento de dados folclóricos, tal como foi indicado por Florestan Fernandes através da expressão conto-mosaico, mas sim adquire uma conotação gestaltiana de composição: o arranjo, se submetido ao processo de decomposição, permite a identificação das partículas que estruturam a totalidade. O foco recai, justamente, no peculiar agenciamento das partes que compõe o todo, identificando leis gerais de composição.

Assim, se no esboço do primeiro prefácio de *Macunaíma* há uma compreensão de que a realização funciona como uma “antologia do folclore brasileiro”, posteriormente, retificando em notas tal imagem, diz-nos Mário de Andrade: “evidentemente não tenho a pretensão de que meu livro sirva para

⁴⁸ Como forma de marcar melhor o movimento de releitura a contrapelo proposto por Haroldo de Campos, mostra-se útil reproduzir a nota do próprio autor, presente no capítulo *Marcação do Percorso*: “Nesta consideração de Mário através de Oswald, pratico a mesma operação de sobreimpressão que Hugh Kenner preconizou, ao tratar do par Eliot/Pound. A poesia do primeiro era das que despertavam junto aos leitores ‘swarms of inarticulate feeling’, o que explicava sua maior popularidade, enquanto a de Pound, ao invés, pedia ‘complex acts of discernment, not immolation’, era uma poesia ‘uninspired’. Mas: ‘beneath the cathartic crooner so indulged in by so many, there lies the great Eliot whom nobody reads’ (*The Poetry of Ezra Pound*, Norfolk, Conn., New Directions: s/d., pp. 18-22). O Eliot mais radical é o próximo de Pound, o de *The Waste Land*, como o Mário mais radical é o que se confraterniza com Oswald, o de *Macunaíma*. Como se depreende, o Mário de Andrade que me interessa e ao qual dedico este ensaio ‘torna-viagem’, é o oposto daquele que a Prof.^a Nelly Novaes Coelho quer recomendar à ‘nova geração’, como antídoto da ‘voga revisionista de Oswald de Andrade e sua inequívoca valorização em confronto com Mário de Andrade’. A professora afirma pretender ‘despertar o interesse da jovem geração para a ‘outra’ face de Mário de Andrade, a *face poética*, aquela que entre as várias reveladas pelo escritor, sem dúvida foi a que atuou mais fundo na abertura dos novos caminhos do nosso Modernismo...aquela que, agora, está sendo ameaçada pela face ‘antropofágica’ que construiu *Macunaíma*, a extraordinária rapsódia brasileira...’ Embora matize a sua pregação escudando-se na infável ideia de ‘profundidade’ (‘A compreensão profunda das duas nos dará a figura integral do Poeta...’), a Sra. Novaes Coelho parece não advertir que a melhor parte da poesia marioandradiana é justamente aquela em que a face ‘antropofágica’ devora crítica e ironicamente o pieguismo subjetivista (inclusive na ‘Meditação sobre o Tietê’), e que a noção heideggeriana da poesia como ‘fundação do ser mediante a palavra’ não pode ser banalizada na de ‘poema prenhe de sentimentos...’ (Cf. Nelly Novaes Coelho, ‘Mário de Andrade para a jovem geração’. Revista do Arquivo Municipal, São Paulo, 1970, CLXXX, pp. 129-180). CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.15-16.

estudos científicos de folclore. Fantasiei quando queria e sobretudo quando carecia para que a invenção permanecesse arte e não documentação seca de estudo”, além disso, ressalta que “os meus livros podem ser resultado dos meus estudos porém ninguém não estude nos meus trabalhos de ficção, leva fubeca”. (ANDRADE, 2013:223). As palavras do autor recomendam comedimento na construção de sentidos que extrapolem a pretensão de uma obra ficcional, ou seja, que imponham um referencial externo como motivação primordial – pode-se dizer um sentido histórico-sociológico –, onerando o fluxo imagético da narrativa. Segundo Haroldo de Campos, não é o material mobilizado que interessa, mas sim o procedimento que o conforma, pois ao cotejar a estrutura narrativa de *Macunaíma* com os contos fabulares russos encontra similaridades que perpassam as principais soluções de composição utilizadas por Mário de Andrade.

O ensaio *O tupi e o alaúde* (1979) de Gilda de Mello e Souza funciona como contraponto significativo, pois sua leitura de *Macunaíma* constitui-se resposta direcionada ao que considerava como equívocos interpretativos de Haroldo de Campos. Quanto ao método compositivo de *Macunaíma*, o concretista encontra similitudes com a ideia de mosaico, rearranjo criativo de dados retirados dos contos populares num processo de agenciamento que reconsidera a própria noção de autoria. Em contrapartida, Gilda de Mello e Souza reconhece certa insuficiência explicativa em tal colocação, pois acredita que o destaque à mera justaposição reduziria o aspecto autoral, extremamente forte na produção de Mário de Andrade, mesmo reconhecendo que o novo agenciamento dos fragmentos sugere o procedimento típico do *bricoleur*, no qual o artista figura como compositor que se alimenta de matérias já dadas de antemão, procurando em meio aos escombros fragmentos que possam servir-lhe, intuindo, sobretudo, no jogo formal de proposta sintética as regras para optar pelo descarte ou pela utilização. Entretanto, mesmo nuançando a composição através de fragmentos, ainda assim a proposta de Haroldo de Campos não comportaria a ressonância e a profundidade da obra de Mário de Andrade. A brevidade das formas seria uma espécie de inevitável consequência desse sistema de bricolagem, deixando em segundo plano a aguda intencionalidade do autor.

Portanto, para a autora, “mais do que na técnica do mosaico ou no exercício da bricolagem, é no processo criador da música popular que se deverá a

meu ver procurar o modelo compositivo de Macunaíma” (SOUZA, 2003: 11). O longo trabalho de auscultação do processo de composição musical popular teria servido como arcabouço para a rapsódia de Mário de Andrade. O jogo de propor cantos novos através da traição mnemônica inerente ao canto decorado e à oralidade popular serviria como alimento mais profundos para a prosa musical que narra às peripécias de *Macunaíma*. O estilo parasitário dos cantadores populares, que norteados por um núcleo básico constroem em livre associação imagética diversas variantes para temas secundários, parece ser a grande referência compositiva de *Macunaíma*. Os métodos de composição popular indicam um jogo tenso entre as manifestações eruditas e populares da cultura, provocando nivelamentos e desnivelamentos estéticos.

Incapaz de se movimentar dentro de um estilo importado, a imaginação popular brasileira adotou uma solução peculiar que, evitando a subserviência da cópia, contornava a dificuldade com esperteza: submeteu os textos originais a uma combinatória muito engenhosa que ora trocava os textos, ora as melodias; ora fracionava os textos e as melodias; ora inventava melodias novas para textos tradicionais – e assim por diante (SOUZA, 2003: 22).

A narrativa de *Macunaíma* orienta-se em procedimento similar; seu método aparentemente parasitário remete aos empréstimos entre popular e erudito. Mário de Andrade, em *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), chega a condenar a individualidade egoísta do autor que se nega às adaptações e deformações que concedem novos significados a velhos objetos, numa espécie de elogio da emulação. Em indagação de efeito retórico encontra-se o incentivo às variações de velhos temas ou melodias: “E si pode utilizar nessas formas os próprios temas populares, como estes mudam de lugar para lugar, de tempo em tempo, de ano em ano até, o quê que impede a utilização nessas formas de temas inventados pelo próprio compositor? Nada” (ANDRADE, 2006: 54).

Em carta aberta a Raimundo Moraes, publicada no *Diário Nacional* em 1931, Mário de Andrade demonstra com clareza seu método de composição e refuta a ideia de plágio da obra do etnógrafo alemão Koch-Grünberg:

O sr., [Raimundo Moraes] muito melhor do que eu, sabe o que são os rapsodos de todos os tempos. Sabe que os cantadores nordestinos, que são nossos rapsodos atuais, se servem dos mesmos processos dos cantadores da mais histórica antiguidade, da Índia, do Egito, da Palestina, da Grécia, transportam integral e primariamente tudo o que escutam e leem pros seus poemas, se limitando a escolher entre o lido e o escutado e a dar ritmo ao que escolhem para que caiba nas cantorias. Um Leandro, um Ataíde nordestinos, compram no primeiro sebo uma gramática, uma geografia, ou o jornal do dia, e compõem com isso um desafio de sabença, ou um romance trágico de amor, vivido no Recife. Isso é o *Macunaíma* e esses sou eu (ANDRADE, 2013: 232).

Na passagem da oralidade para a escrita ou no movimento contrário, a traição do referencial torna-se regra, a corrupção das fontes revela o procedimento artístico da emulação, aproximando-o das propostas oswaldianas – na chave proposta por Haroldo de Campos. O mesmo procedimento encontra outro sentido na proposta interpretativa de Gilda de Melo e Sousa, pois a forma lastreia a dinâmica cultural que constitui a experiência histórica nacional. Ao contrário da leitura haroldiana, em que a forma possui um fim em si, espécie de experiência estética de renovação da prosa, elemento híbrido que destacaria certa subversão da noção tradicional de genialidade, Gilda de Mello ressalta um fundo histórico-cultural como fator capaz de conceder inteligibilidade ao procedimento de composição:

Efetivamente, o *canto novo* de *Macunaíma*, elaborado de “pura brincadeira, escrito na primeira redação em seis dias ininterruptos de rede de cigarros e cigarras”, explodira em Mário de Andrade de forma análoga às improvisações dos cantadores do Nordeste, como a reprodução *decorada* de um aprendizado longo e laborioso. Era de certo modo um ato falho, a *traição da memória* do seu período nacionalista. Da mesma forma que os cantadores populares incorporavam inconscientemente, no momento agônico de *tirar o canto*, todo o aprendizado que, anos a fio, haviam acumulado, Mário de Andrade vai projetar, como que mau grado seu, no livro que expressa a essência de sua meditação sobre o Brasil, os índices do esforço feito para entender o seu povo e o seu país. *Macunaíma* representava esse percurso atormentado, feito de muitas dúvidas e poucas certezas, traía a marca das leituras recentes da história, etnografia, psicanálise, psicologia da criação, folclore; atestava, em vários níveis – dos fatos de linguagem aos fatos de cultura e de psicologia social –, a preocupação com a *diferença* brasileira; mas, sobretudo, desentranhava dos processos de composição do populário um modelo coletivo sobre o qual erigia a sua admirável obra erudita (SOUZA, 2003: 27-29).

A erudição manifesta-se na capacidade de aglutinar vozes que constituem a entidade nacional, na utilização criativa de dados da cultura e dados da linguagem, expressando uma *essência de sua meditação sobre o Brasil*. Aqui reside o ponto nevrálgico da divergência nas interpretações de Haroldo de Campos e Gilda de Melo e Souza, pois enquanto o primeiro enfatizava as razões estéticas que se depreendem do método compositivo e da linguagem de Mário de Andrade, a última prefere sublinhar a relação entre as razões estéticas e a razão pragmática que envolve o empenho nacionalista do autor. A utopia geográfica e a indeterminação temporal, dessa maneira, podem servir como alegoria para a coexistência regional e temporal, pois “o mapa de sua terra, que Macunaíma descortina do alto, sobrevoando o Brasil no tuiuiú-aeroplano, é de certo modo a projeção de um desejo profundo do escritor, manifestado em outros momentos de sua obra”, qual seja, “de estabelecer a identidade entre o habitante rico do Sul e o pobre do seringueiro do Norte, entre as cidades prósperas e superpovoadas do litoral e ‘o vasto interior, onde ainda a pobreza reina, a incultura e o deserto’” (SOUZA, 2003:33). No parágrafo final da narrativa, encontra-se de maneira transparente a oralidade e a musicalidade que permeiam o conto de Mário de Andrade, pois a transmissão só foi possível por conta do papagaio que preservou, após a subida de *Macunaíma* ao céu em meio ao silêncio de Uraricoera, os feitos e a fala do herói.

Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei para vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente. Tem mais não (ANDRADE, 2013: 214).

Outro ponto de divergência está na análise da estrutura narrativa, apesar do débito de *Macunaíma* com os estudos folclóricos empreendidos pelo autor mostrar-se consensual nas diferentes propostas de leituras. Todavia, no percurso interpretativo desenhado por Haroldo de Campos objetiva-se uma aproximação morfológica com as fábulas estudadas pelo formalista russo Vladímir Propp. O esquema fabular proposto em *Morfologia da Fábula* (1928) sugere uma armação narrativa na qual se identificam grandezas variáveis, como nomes e tributos dos

personagens, e grandezas constantes, como as ações que implicam funções definidas no interior do enredo. Numa síntese do modelo, a narrativa inicia-se com a introdução breve dos personagens e a descrição de um infortúnio ou dano que origina a marcha do herói; a carência possui caráter introdutório e concede sentido e movimento à narrativa. Todo o desenvolvimento seguinte, podendo ser entremeado de casos secundários, direciona-se para o desenlace que tem como função primordial a satisfação da querência inicial, a reparação do dano introdutório e a volta a um estágio de equilíbrio. Entre constantes e variáveis emerge um sistema narrativo identificável em suas partes. Essa montagem através de rubricas comuns ao conto fabular em muito se aproxima da colagem concretista – mobilizando novamente o *paideuma* como repertório analítico. Além disso, o que chama a atenção é a possibilidade de racionalizar a criação através da verificação de uma morfologia que se espraia em diferentes combinações, possibilitando um número variável de sínteses.

O eixo central da narrativa de Mário de Andrade articula-se entre o roubo e a recuperação do talismã recebido por Ci, o muiraquitã. Entre divertimentos fortuitos e as brincadeiras que permeiam a trajetória do anti-herói de Mário de Andrade, o horizonte permanece quase que imutável – a expectativa em reaver a pedra perdida que se encontrava nas mãos do “regatão peruano” que se chamava Venceslau Pietro Pietra. “O cânone do conto exige mesmo obrigatoriamente este roubo, para que a ação se complique no meio” (PROPP, 1971:265). O recurso à tipologia funcional proppiana recenseava o clássico modernista e desautorizava uma leitura alegórica que privilegiasse a síntese de uma essência nacional. A própria ausência de caráter do herói reforçaria uma funcionalidade narrativa verificada na morfologia do conto fantástico.

Nesse ponto reside uma dificuldade em se atribuir uma leitura unívoca da narrativa andradiana, pois o próprio autor oscilou na tentativa de explicar sua pretensão inicial. No primeiro prefácio, o autor assevera que o que o “interessou por Macunaíma foi incontestavelmente a preocupação em que vivo de trabalhar e descobrir o mais que possa a entidade nacional dos brasileiros” (ANDRADE, 2013: 217). Dessa preocupação, que concede inteligibilidade à sua produção intelectual, surge a perspectiva da ausência de caráter dos brasileiros em um registro histórico. Uma espécie de reflexo da formação nacional, em que a

ausência de caráter teria não só o sentido de uma moral reprovável, como também de uma espécie de vazio constitutivo. Assim, as ações do anti-herói não projetariam uma interioridade identificável, mas antes a inexistência de padrões comportamentais definíveis que pudessem pautar a experiência individual. Segundo Mário de Andrade:

“(O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional. Os franceses têm caráter e assim os jorubas e os mexicanos. Seja porque civilização própria, perigo iminente ou consciência de séculos tenham auxiliado, o certo é que esses uns têm caráter). Brasileiro (não). Está que nem o rapaz de vinte anos: a gente mais ou menos pode perceber tendências gerais, mas ainda não é tempo de afirmar coisa nenhuma. Dessa falta de caráter psicológico creio otimistamente, deriva a nossa falta de caráter moral. Daí nossa gatunagem sem esperteza, (a honradez elástica/ a elasticidade da nossa honradez), o despreço à cultura verdadeira, o improvisado, a falta de senso ético nas famílias. E sobretudo uma existência (improvisada) no expediente (?) enquanto a ilusão imaginosa feito Colombo de figura-de-proa busca com olhos eloquentes na terra um eldorado que não pode existir mesmo, entre panos de chãos e climas igualmente bons e ruins, dificuldades macotas que só a franqueza de aceitar a realidade poderia atravessar. É feio” (ANDRADE, 2013:217-218)

Seguindo as indicações acima, pelas quais se propõe um olhar pouco lisonjeiro da formação nacional, o anti-herói parece configurar o inacabamento. Sua plasticidade lastrearia a experiência histórica nacional no que ela tem de deficiente e desbragada. Não por acaso, nesse mesmo prefácio, Paulo Prado é citado como referência para a exposição da desorganização formativa do brasileiro. *Retrato do Brasil* (1928) foi lido com antecedência por Mário de Andrade e é lícito supor que figurou como guia histórico para a ficção satírica de *Macunaíma*.⁴⁹ Aliás, Oswald de Andrade, em resenha publicada em 1929 em *O Jornal*, afirmava que o “*Retrato do Brasil* é o glossário histórico de Macunaíma” (PRADO, 1997: 229).

⁴⁹ “Não podia tirar a documentação obscena das lendas. Uma coisa que não me surpreende porém ativa meus pensamentos é que em geral essas literaturas rapsódicas e religiosas são frequentemente pornográficas e em geral sensuais. Não careço de citar exemplos. Ora uma pornografia desorganizada é também da quotidianidade nacional. Paulo Prado, espírito sutil para quem dedico este livro, vai salientar isso numa obra de que aproveito-me antecipadamente”. ANDRADE, Mário de. Dossiê Macunaíma. In: **Macunaíma**, o herói sem nenhum caráter. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. p 218-219.

O pessimismo que permeia a rapsódia de Mário de Andrade, assim como o retrato de Paulo Prado, seria fruto do diagnóstico de uma nacionalidade deformada por certos vícios, desfigurada pela ausência de normatividade e impregnada pela luxúria sem peias. Todavia, é preciso evitar qualquer tom moralista, pois o intuito de Mário de Andrade em reconhecer a inconstância nacional, foi “debicá-la numa caçoada complacente que a satiriza sem tomar um pitium moralizante”. A comicidade heroica do personagem, tomado pela preguiça e capaz de gracejar em toda e qualquer situação, não deveria limitar o alcance da crítica contida no livro e muito menos esconder o pessimismo presente no modelo satírico, já que, diz-nos o próprio autor, “sem esse pessimismo eu não seria amigo sincero dos meus patrícios. É a sátira dura do livro. Heroísmo de arroubo é fácil de ter. Porém o galho mais alto dum pau gigante que eu saiba não é lugar propício pra gente dormir sossegado” (ANRADE, 2013: 227-228).

Gilda de Mello e Souza indica que a dubiedade moral manifestada no anti-herói ilustra dialeticamente as contradições nacionais. Sem descartar a referência propiana do conto fabular como modelo narrativo, coteja a querência relativa ao muiraquitã perdido com a busca do Santo Graal, que serviu como mote central para os romances de cavalaria. Contudo, ao verificar o papel do anti-herói no enredo, pois se esforça em identificar características psicológicas que permitam uma oposição com o cavaleiro medieval. Segue-se um inventário das inversões carnalizadas de caracteres: a coragem daria lugar ao medo, lealdade à deslealdade, verdade à mentira, justiça à injustiça, a sobriedade e o comedimento tipicamente nobres cederiam espaço ao exagero e ao descontrole, enfim, constrói uma imagem invertida que sugere a adoção do recurso paródico. Em síntese,

(...) Macunaíma é, sob muitos aspectos, a carnavalização do herói do romance de cavalaria. No entanto, ao contrário do que se poderia supor, isto não permite identifica-lo à figura mais perfeita do cavaleiro andante carnalizado, que é Dom Quixote. Em Cervantes, a carnavalização se efetua no sentido da hipertrofia das qualidades do cavaleiro, portanto, do exagero e da caricatura; mas o traço distintivo do personagem continua sendo a coragem, que só se torna ridícula devido ao desacordo grotesco que se estabelece entre o heroísmo dispendido e a insignificância dos obstáculos interpostos. Em Mário de Andrade, ao contrário, a carnavalização deriva da atrofia do projeto cavaleiresco, da sua negação, da paródia: Macunaíma é dominado pelo medo e as suas fugas constantes estão em desproporção com a realidade dos perigos; ele é, por conseguinte, o avesso do

Cavaleiro da Triste Figura, representando a carnavalização de uma carnavalização (SOUZA, 2003:77).

Em registro distinto, Haroldo de Campos compreende a ambiguidade do anti-herói como fator sintomático da funcionalidade que o sujeita a determinados lugares-comuns da fábula. Nesse sentido, percebe certa atenuação do psicologismo andradiano característico de seus escritos anteriores. No canto de *Macunaíma*, tal atenuação configuraria um dado significativo de que o autor não se deixou evadir para os meandros de uma interioridade que pusesse em xeque a estrutura fabular. Pois,

“o ‘psicologismo’, que constitui a debilidade principal da teoria como da prática artística marioandradiana, encontra, por isso mesmo, um dique providencial no *Macunaíma*, onde o desenfreio e a diluição intimistas são controlados, como que subliminarmente, pelo constante pedal da articulação fabular de base: esta já oferece um módulo pré-operante de elaboração psicológica, objetivado na própria andadura e desenlace funcionais do raconto. As gamas da subjetividade, da interpretação pessoal, funcionam então como harmônicas desejadas e mesmo indispensáveis para a orquestração da peça a partir desse *great bass*” (CAMPOS, 2008:60).

Enquanto, na proposta de Haroldo de Campos, o agenciamento de formas modelares inibe o psicologismo, para Gilda de Mello e Souza, a decifração de certa psicologia nacional demonstra a força alegórica da rapsódia de Mário de Andrade. A dubiedade constitutiva do herói sem nenhum caráter representaria a dimensão bipartida da própria cultura nacional. A dificuldade de apreensão de caracteres definidores manifesta-se na própria imagem do herói, já que “a substituição da aparência original de Macunaíma, negro e selvagem, pela figura bela e aristocrática do herói europeu que o nosso folclore herdou”, poderia sugerir a “incapacidade brasileira de se afirmar com autonomia em relação ao modelo ocidental” (SOUZA, 2003:62). O enredo auxiliaria o entendimento da tensão básica de nossa formação, metáfora eficiente do desterro que nos constitui.⁵⁰

⁵⁰ Em registro cômico, Mário de Andrade constrói a cena da tentativa de resolução mística dos males nacionais nos pedidos feitos a Exu, em macumba do Rio de Janeiro. Tanto os pedidos quanto as concessões revelam certos traços formativos nacionais utilizados na narrativa fabular:

No segundo prefácio de *Macunaíma*, redigido em 1928, substituiu-se a noção de entidade nacional pela de sintoma. O movimento é de relativização da obra, uma proposta de abertura interpretativa – portanto, aproximando-se da perspectiva haroldiana. A alegoria da formação nacional é reconhecida como fonte de boa parte da simbologia presente no enredo, contudo não esgotaria a leitura da rapsódia. Apesar de longa, a próxima citação serve-nos como síntese do tom desse segundo prefácio:

Quanto às intenções que bordaram o esquerzo, tive intenções por demais. Só não quero é que tomem Macunaíma e outros personagens como símbolos. É certo que não tive intenção de sintetizar o brasileiro em Macunaíma nem o estrangeiro no gigante Piaimã. Apesar de todas as referências figuradas que a gente possa perceber em Macunaíma e o homem brasileiro, Venceslau Pietro Pietra e o homem estrangeiro, tem duas omissões voluntárias que tiram por completo o conceito simbólico dos dois: a simbologia é episódica, aparece por intermitência quando calha para tirar efeito cômico e não tem antítese. Venceslau Pietro Pietra e Macunaíma nem são antagonísticos, nem se complementam e muito menos a luta entre os dois tem qualquer valor sociológico. Se Macunaíma consegue retomar o muiquitã é porque eu carecia de fazer ele morrer no Norte. E é impossível de se ver na morte do gigante qualquer aparência de simbologia. As próprias alusões, sem continuidade ao elemento estrangeiro que o gigante faz nascer, concorrem para minha observação do sintoma cultural do livro: é uma complacência gozada, uma acomodação aceita tão conscientemente que a própria mulher dele é uma caapora e a filha vira estrela. Me repugnaria bem que se enxergasse em Macunaíma a intenção minha dele ser o herói nacional (ANDRADE, 2013:226-227)

“Depois que todos beijaram adoraram e se benzeram muito, foi a hora dos pedidos e promessas. Um carniceiro pediu pra todos comprarem a carne doente dele e Exu consentiu. Um fazendeiro pediu pra não ter mais saúva nem maleita no sítio dele e Exu se riu falando que isso não consentia não. Um namorista pediu pra pequena dele conseguir o lugar de professora municipal para casarem e Exu consentiu. Um médico fez um discurso pedindo pra escrever com muita elegância a fala portuguesa e Exu não consentiu” (ANDRADE, 2013: 80-81). Outra cena prenhe de significados ocorre quando os irmãos banham-se na água encantada originada pela marca de Sumé: “Quando o herói saiu do banho estava branco loiro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas. Nem bem Jiguê percebeu o milagre, se atirou na marca do pezão de Sumé. Porém a água já estava muito suja da negrura do herói e por mais que Jiguê esfregasse feito maluco atirando água pra todos os lados só conseguiu ficar da cor do bronze novo. Macunaíma teve dó e consolou: - Olhe, mano Jiguê, branco você ficou não, porém pretume foi-se e antes fanhoso que sem nariz. Maanape então é que foi se lavar, mas Jiguê esborrifara toda a água encantada pra fora da cova. Tinha só um bocado lá no fundo e Maanape conseguiu molhar só a palma dos pés e das mãos. Por isso ficou negro bem filho da tribo dos Tapanhumas. Só que as palmas das mãos e dos pés dele são vermelhas por terem se limpadado na água santa. Macunaíma teve dó e consolou: - Não se avexe, mano Maanape, não se avexe não, mais sofrem nosso tio Judas! (ANDRADRE, 2013: 50)

A rasura de si, que Mário de Andrade efetua em seus prefácios, indica a angústia de compreender o alcance da própria obra, já que “o presente é uma neblina vasta”. A atmosfera histórica de fins da década de 1920 influencia na recepção alegórica de *Macunaíma*, pois o compromisso com as questões nacionais mobiliza grande parte da geração modernista e a seguinte. O ensaio de Gilda de Melo e Souza, nesse sentido, opera na busca por um sentido histórico mais profundo, dando vazão a uma leitura alegórica donde se depreende significados subterrâneos que extrapolam o próprio texto. Contudo, deve-se notar que a alegoria não pressupõe soluções ou um desfecho histórico desejado, mas sim, a incerteza. Longe da euforia antropofágica que assimila a alteridade com resultado positivo, o que se mantém em suspenso ao longo da trajetória de *Macunaíma* é a contradição; não há antítese prevista e, por conseguinte, síntese. Para Gilda de Mello e Souza, “*Macunaíma* se inscreve nessa linhagem dialógica e representa o ponto extremo de um conflito, cuja ação se projeta em dois planos simultâneos, não mais do amor e da guerra, mas da tração da Europa e da fidelidade ao Brasil” (SOUZA, 2003: 81).⁵¹

Haroldo de Campos, em gesto bastante sugestivo, procurou afastar *Macunaíma* de uma conotação prioritariamente nacionalista. Sua análise da estrutura narrativa possui o mérito de vedar o sentido histórico como pré-requisito de inteligibilidade da obra, buscando antes o criador cioso em ordenar seu material para efeito estético que o sociólogo que imputa sentidos para além da ficção. A leitura vanguardista que Haroldo de Campos empreende de *Macunaíma* visa opor-se, justamente, ao modelo de um nacionalismo ontológico:

⁵¹ Segundo Célia Magalhães, seguindo o modelo alegórico proposto por Gilda de Melo e Sousa, *Macunaíma* representaria o trickster – versão carnalizada do vampiro – e não o antropófago oswaldiano, através do qual se aborda a questão da herança cultural brasileira como legado colonial complexo e marcado pela hibridiz proveniente da miscigenação. “Ao identificar o caráter parasitário de composição do romance, tanto em relação a lendas nacionais quanto em relação à narrativa do conto europeu, Sousa faz uma leitura de *Macunaíma* diferente da interpretação usual da obra como antropofágica. Sua interpretação resgata a ênfase do próprio Mário de Andrade na instabilidade e ambivalência de sua obra. O que se faz aqui, além de concordar com as considerações da autora, é acrescentar que o trickster, figura mítica que, como o vampiro na cultura europeia, responde a preocupações inerentes a condições específicas da cultura, vem suplantando a figura do antropófago, na medida em que, ao mesmo tempo que questiona, revela questões subliminares da cultura”. MAGALHÃES, Célia. **Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p.122.

Mário de Andrade, criando Macunaíma, o anti-herói nacional “sem nenhum caráter”, denunciou, talvez subliminarmente (aqui vale dizer, no seu caso, “oswaldianamente”), a falácia logocêntrica que ronda todo nacionalismo ontológico; a busca macunaímica, vista dessa perspectiva radical, di-fere (no duplo sentido derridiano de divergir e retardar) o momento talismânico da plenitude monológica; suspende a investidura dogmática do caráter uno e único que finalmente seria encontrado (...). Da busca assim incessantemente di-ferida e frustrada (de-longada) fica a diferença, o movimento dialógico, desconcertante, “carnavalizado”, jamais pontualmente resolvido, do mesmo e da alteridade, do aborígene e do alienígena (o europeu). Um espaço crítico paradoxal, ao invés da *doxa*: a interrogação sempre renovada, instigante, em lugar do preconceito tranquilizador do manual de escoteiros (CAMPOS, 2010b: 237-238).

Em suma, tracejando a polêmica secundária sobre o modelo narrativo de *Macunaíma* pode-se depreender que o que está em jogo é a oposição de dois métodos críticos muito bem delineados, sempre mobilizados em circunstâncias variadas. A chave interpretativa alegórica, defendida por Gilda de Melo e Sousa em seu ensaio, implica considerar a questão nacional e todas as tensões advindas da formação nacional como referências externas que servem para esclarecer a obra – tecendo diálogo visível com a proposta crítico-historiográfica de Antonio Candido. Enquanto que o viés antropófago proposto por Haroldo de Campos visa apropriar-se inventivamente de um grande cânone do modernismo, minimizando deliberadamente as principais marcas identificadas pela crítica sociológica e enfatizando o uso de procedimentos compositivos referendados por um repertório cosmopolita. Trata-se de uma disputa pelo legado nacional, a divergência exemplifica uma espécie de querela pelo controle de uma tradição já sedimentada e, em alguns casos, por um passado que carece de contornos bem definidos.

4.3.

RISO TRISTE

No interior da linhagem do romance malandro, *Macunaíma* e *Memórias de um sargento de milícias* operam satiricamente a representação de costumes historicamente enraizados na sociedade brasileira. Para além da noção de reflexo, da pintura realística que enquadra hábitos sociais, depreende-se a questão mais profunda da relação dialética entre ordem e desordem, a coexistência de polos opostos que se embaralham e atraem-se mutuamente na narrativa dos heróis malandros – seja Leonardo ou Macunaíma. A similaridade do timbre reside na relativização de ações a princípio moralmente reprováveis, mas que no enredo são condicionados por uma espécie de luta pela sobrevivência e lastreiam certa condição histórica periférica.

Os diferentes contextos de feitura e recepção não põem em risco a intercessão sugerida. Mesmo que o romance de Almeida tenha sido escrito como folhetim, portanto mais suscetível a certa expectativa de um público em formação e que considerava a leitura um hábito, no mais das vezes, meramente recreativo, portanto mais propenso à galhofa, enquanto que *Macunaíma* tenha sido redigido em momento de grande interesse pela compreensão dos problemas nacionais, por isso carregado de segundas intenções, exigindo outro tipo de comportamento do leitor, em ambos verifica-se uma suspensão dos valores éticos para efeito de comicidade e uma dimensão representativa que permite identificar certo cruzamento entre história e lenda, entre escrita e oralidade. “O romance de Almeida, neste sentido, antecipa a estrutura de *Macunaíma*, que também se organiza entre o mito e a história, entre os planos da fábula e do fato” (PASSOS, 1998:36).⁵²

⁵² A síntese ficcional entre mito e história já havia sido mobilizada através de registro sério-estético em *Iracema*. A contenção do riso, contudo, não apaga a funcionalidade fabular do romance indianista. Segundo Haroldo de Campos, “(...) Alencar, ao tratar do argumento histórico de *Iracema* – a que chama ‘lenda’, e não ‘romance histórico’ quando sistematiza o conjunto de sua obra – aponta a ‘tradição oral’ como ‘fonte importante da história, e às vezes a mais pura e verdadeira’. C. Proença assinala: ‘A obra de Alencar tem raízes embebidas no folclore, daí a estrutura dos contos populares se projeta fortemente em sua efabulação. Alguns de seus personagens podem receber, como nas histórias do Trancoso, vagas denominações – um moço

O desfecho de Antonio Candido, em *Dialética da malandragem*, sugere uma nova forma de organização da tradição, uma espécie de antologia da malandragem que contradiz o sistema anunciado em *Formação*. Se o barroco permanece silenciado estética e sociologicamente, Gregório de Matos, antes símbolo da expressão destemperada e grotesca, passa a ocupar um papel de fundador da linhagem malandra.⁵³ Não custa relembrar as rápidas palavras dispensadas à obra gregoriana no panorama da literatura colonial, apenas como forma de enfatizar mais uma vez a inflexão:

(...) Gregório de Matos (1633-1696) foi o profano a entrar pela religião adentro com o clamor do pecado, da intemperança, do sarcasmo, nela buscando guia e lenitivo. Ao orador junta-se este poeta repentista e recitador para configurar ao seu modo, e também sob o signo do Barroco, a oralidade característica do tempo, que permaneceu tendência limite no meio baiano até os nossos dias. Apesar de conhecido sobretudo pelas poesias burlescas, talvez seja nas religiosas que Gregório alcance a expressão mais alta, manifestando o obsessão com a morte, tão própria da sua época, e nele muito pungente, porque vem misturada à exuberância carnal e ao humorismo satírico, desbragados e saudáveis. Nascido na Bahia, amadureceu no Reino e só voltou a pátria na quadra dos quarenta; lá e aqui não parece ter cuidado em imprimir obras, que se malbarataram nas cópias volantes e no curso deformador da reprodução oral. Propiciando a confusão e deformação que ainda hoje as cercam (CANDIDO, 2010a: 102).

A citação nominal só confirma genericamente a força das acrobacias linguísticas aprovadas pela própria cisão vivenciada no período, no qual o mundano espraia-se no âmbito religioso amalgamando antinomias caras à expressão literária do barroco. O espírito barroco, usando a expressão de Candido, caracterizando certa sensibilidade compartilhada, exterioriza-se quase que

muito pobre, um rei, o índio, a bruxa'. (Daí o equívoco dos que buscam uma indagação psicológica em *Iracema*: seria como perguntar pelo aprofundamento psicológico da Helena homérica ou da heroína de um 'conto maravilhoso'...)''. CAMPOS, Haroldo de. *Iracema: uma Arqueografia da Vanguarda*. In: **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 139.

⁵³ “(...) Candido, não contente por desqualificar Leonardo como pícaro (investindo fortemente contra Josué Montello, seu maior alvo nessa ocasião), acaba criando uma categorização absolutamente inédita para o pícaro espanhol. Vale dizer, ele funda para o seu “malandro” um antecessor verdadeiramente de peso. Aliás, ele precisa mesmo disto, se quiser continuar coerente com suas próprias ideias: se não havia a tocha da malandragem, era necessário inventar uma, para que a “corrida de revezamento” não se descaracterizasse. Se a tradição do romance picaresco não servia como tocha a ser repassada, *inventar-se* uma tradição de romance malandro”. SANTOS, Goiâmérico Felício Carneiro dos. **Angústias da influência**: o parricídio na história da literatura. Goiânia: Kelps, UCG, 2005. p.110.

inevitavelmente por hipérboles: o exagero sendo o reflexo literário da dualidade angustiante que conforma a experiência histórica dos seiscentos. Tais predicados atrelados ao barroco aderem-se de maneira quase que mecânica à poética de Gregório de Matos. O barroco permanece atrelado ao sentido definido largamente pela historiografia literária; nem mesmo a posição de precursor do modelo cômico-paródico da linhagem do romance malandro proporcionou uma análise mais individualizada da obra gregoriana.

Desse modo, em detrimento do pouco valor concedido ao exagero barroquista, mostra-se necessário sublinhar o desbragado humor satírico de Gregório de Matos, pois neste ponto reside o movimento de aproximação com a proposta crítica-historiográfica de Haroldo de Campos. Os concretistas reconheciam Gregório de Matos como o primeiro antropófago, aquele que ironicamente efetuava a transculturação das tópicas europeias para as cores locais. Seu hibridismo espiritual, tencionado pelo desterro que se manifesta ora em sua vivência em Coimbra, ora na Bahia, mostra-se como grande marca de sua direcionada maledicência, pois “o mesmo mecanismo permutatório do código áulico do Barroco presta-se à desabusada virulência da crítica; o estilo engenhoso do elogio e da louvação cortês é o mesmo que propicia o jogo-de-espírito contundente da sátira e o jogo-de-corpo destabocado da sátira” (CAMPOS, 2010b: 241).

Haroldo de Campos assinala, portanto, o estilo mestiço verificado na sátira gregoriana – valendo-se do tema da mestiçagem, tão importante para análises da formação nacional, num registro estético. As acusações recorrentes de plágio seriam fruto do desconhecimento das relações intertextuais que marcam a literatura do período; a busca por originalidade seria somente um anacrônico resquício de autoria no sentido romântico. Assim, o que se mostra necessário ressaltar é justamente a condensação da oralidade popular com as formas herdadas do barroco ibérico, comparando-o ao repentista, que ao citar referências pregressas, corrompe as fontes, ato ao mesmo tempo de traição e criação. Assim, João Carlos Teixeira Gomes, assinalando a intertextualidade premente da produção gregoriana, indica as múltiplas referências rearranjadas:

(...) se é imprescindível enquadrar a sátira gregoriana no plano mais vasto que se forma, na Península Ibérica, a partir das cantigas de escárnio e de mal-dizer, o rigor da visão crítica impõe situá-la também na órbita de influência do quevedismo. Quevedo potencializou a exteriorização da agressiva mordacidade de Gregório de Matos e foi o seu inspirador direto no cultivo dos temas prosaicos, populares ou burlescos, que levaram o nosso poeta a celebrar as festas públicas e as “cavalhadas” no Terreiro de Jesus, os passeios pelo Recôncavo, as caçadas pela periferia de Salvador, as andanças boêmias com os amigos, as orgias – noturnas ou solares – com negras e mulatas, os amores freiráticos, a disponibilidade dionisíaca e talvez até a audácia política, tudo se resolvendo, por vezes, numa assimilação tropical de matrizes ibéricas picarescas, harmonizadas (o que lhe dá grandeza e especificidade) com o impulso local.

A confluência entre Haroldo de Campos e Antonio Candido, relativa à linhagem do romance malandro, assenta-se nesse hibridismo, nessa adaptação transgressora de modelos retóricos transplantados. Segundo Ângela Maria Dias, “o homem barroco, incapaz de conciliar na prática direções difusas, contraditórios fazeres, concebe a harmonia no mundo da linguagem, instituída como instância autônoma, supra-realidade promissora, utopia da conciliação”. A tensão permanece insolúvel, pois “o universo manipulável do verbo estrutura-se numa espécie de totalidade simultaneamente desdobrável – pela multiplicidade e abundância de matizes – e unitária – pela reversível solução das diferenças, numa estonteante unidade final” (DIAS, 1981: 62).

A unidade encontra-se deveras distante de ser atingida. Através da linguagem e do poema-satírico pode-se encontrar um alívio efêmero, no entanto, a linguagem tende a preservar e, por vezes, potencializar seus motivos primeiros. O que chama atenção, como elemento catalizador no caráter de jogo que envolve a linguagem, seria, sobretudo, o tom burlesco como blefe, a crítica que busca persuadir pelo riso. O formato cômico “por sua intrínseca ambivalência, constitui eficiente estratégia de convivência com situações adversas. Pois, embora as desconstrua e condene, coexiste razoavelmente com elas, tentando modificar seu contexto (...)” (DIAS, 1981: 67). Na perspectiva do cômico como recurso dissonante, a sátira ganha centralidade, pois revela a dimensão contemporânea nas motivações da escrita, ao passo que alimenta modelos retóricos consagrados perante a cultura popular, valendo-se de toda a sonoridade do coloquialismo cotidiano. Assim sendo, nos casos analisados, a escritura satírica não deve ser

vista como simples crônica, em seu sentido realista e psicológico, como documento de denúncia dos desvios daquela que se torna alvo da sátira.⁵⁴

João Adolfo Hansen, em *A sátira e o engenheiro* (1989), recorre à noção do “corpo místico” da República como forma de redefinir a sátira diante de epônimos como a libertinagem ou um nacionalismo incoerente. “A maledicência, desenvolvimento dos lugares de vituperação, propõe a desonra do atacado por meio de sua desqualificação moral referida politicamente: o satirizado nunca está à altura do ideal hierárquico” (HANSEN, 2004:52). A mobilização de um lugar-comum renascentista liga-se a uma defesa da ordem e como corolário de um ideal hierárquico. O que parece estar em jogo é a falibilidade ou mesmo incapacidade individual de ocupar um lugar elevado ou, ainda, a distância entre a ação individual e os movimentos condizentes com a posição, muito mais uma crítica ao movimento que extrapola a moldura de sua posição hierárquica.

Hansen, ao propor uma análise de dimensão eminentemente retórica da poética de Gregório de Matos, enfatiza o caráter moralista da sátira. Pois, “como a peste e como a fome, a sátira é guerra caritativa: fere para curar. Dramatização amplificadora de vícios, monstruosidade e mistura, é também encenação de falas de virtudes, racionalidade e harmonia”. A teatralização de vícios e virtudes busca a afetação que persuade e move os afetos. Esvazia-se, dessa maneira, o caráter revolucionário e nacionalista colado à produção satírica do poeta baiano.⁵⁵ Já que

⁵⁴ Talvez seja importante para enfatizar o argumento mencionar a exclusão das sátiras de Lima Barreto, *O Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911) e *Os Bruzundangas* (1922). Em ambos os casos, encontram-se elementos como a paródia, o coloquialismo, uma preocupação latente de retratar as contradições de uma época, contudo a fusão dos elementos externos com a forma talvez não tenha se dado de maneira tão harmônica como nos casos de *Memórias* e *Macunaíma*, não se verifica o hibridismo que torna o externo constitutivo da forma, talvez por conta disso a exclusão da linhagem do romance malandro possa ser explicada.

⁵⁵ A desconsideração das práticas retórico-poéticas de representação do século XVII, segundo Hansen, provoca equívocos em série, pois “sedimenta-se assim um Gregório de Matos cujo ‘[...] furor interpretativo imperava dominante na massa sanguinária’, interpretado pelos humores da arte da prudência de Rabelo; um Gregório de Matos ‘[...] iniciador da nossa poesia lírica de intuição étnica’, inconformista simbiótico e desbocadíssimo crítico, uma vez que ‘[...] o seu brasileiro não era caboclo, nem o negro, nem o português; era já o filho do país, capaz de ridicularizar as pretensões separatistas das três raças’; um Gregório de Matos vagamente anarquista, misto de vanguarda do proletariado, intelectual orgânico e libertinagem intelectual e sexual, na paródia do estilo alto da cultura oficial; um Gregório de Matos hedonista, em versão freyriana da antropologia doce-bárbara; um Gregório de Matos concretista-oswaldiano, devorador do osso duro de Quevedo, da pedraria aguda de Góngora e Camões, salpicando o moquém com o tempero dos localismos bantos e tupis e o molho arcaizante de Garcia de Resende; um Gregório de Matos afro, à imagem de facções do movimento negro; um Gregório de Matos famosíssimo, nunca lido, invisível e interdito, obsceno, pornográfico, impróprio; um Gregório de Matos sintético, das seletas para uso

“como linguagem de ação, portanto, a intervenção satírica se dá como técnica da fantasia sensibilizadora das vontades: a sátira age como castigo que, desvelando e amplificando o mal, impõe a penitência” (HANSEN, 2004: 48-49).

Não almejamos adentrar a discussão que envolve a arguição retórica que Hansen propõe em relação à obra de Gregório de Matos, visto que a preocupação aqui não é a sátira ou a produção do poeta, mas sim seu lugar na linhagem do romance malandro. O objetivo é compreender as qualidades necessárias para que ele seja incorporado nessa antologia malandra. Haroldo de Campos, em breve comentário sobre a densa obra de João Adolfo Hansen, questiona principalmente o não reconhecimento de traços individuais na obra de Gregório de Matos, subsumido em modelos retóricos, tornando-o uma espécie de etiqueta da literatura colonial.⁵⁶ Segundo Haroldo de Campos, no entendimento de Hansen as sucessivas recepções teriam desvirtuado as condições contextuais que motivaram a escrita gregoriana. A análise retórica inviabilizaria as rasuras provenientes de diferentes leituras e historicidades que poriam o texto em movimento. As recepções teriam provocado uma série de considerações anacrônicas sobre a obra do poeta.

colegial, catolicíssimo e padresco, do mesmo ‘Pequi, Senhor, mas não porque hei...’, oposto exemplarmente ao outro Gregório de Matos, exagerado, lúdico, amaneirado e preciosíssimo de ‘Ardor em firme coração...’, paradigmas de Conceptismo e do Cultismo do estilo Barroco que se caracteriza pelo Dualismo e Angústia do Homem Barroco etc. E há mais este Gregório de Matos: não é ‘mais verdadeiro’, nem sequer ‘verdadeiro’, Apenas evita anacronismo de noções interessadas como ‘expressão’, ‘ressentimento’, ‘pessimismo’, ‘nacionalismo’, ‘realismo’, ‘excesso’, ‘machismo’, ‘raça’, ‘antropofagia’, ‘revolucionário’, ‘reacionário’, ‘libertinagem’, ‘moral’ e similares, aplicadas ao estudo da poesia do século XVII português produzida no Brasil e que hoje se conhece por ‘barroca’”. HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho**: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora UNICAMP, 2004. p.40-41.

⁵⁶ Em artigo publicado no jornal Folha de S. Paulo (MAIS!, 20 de outubro de 1996) intitulado “Original e revolucionário”, Haroldo questionava certas premissas retóricas da análise de Hansen. O crítico deixou esboços que comprovam um projeto de fôlego sobre a recepção da poesia de Gregório de Matos. Sua divergência é expressa nos seguintes termos: “A questão do ‘plágio’ não se proporia em princípio – raciocina J.A. Hansen – porque Gregório de Matos não seria senão ‘uma etiqueta, uma unidade imaginária e cambiante’, aposta *a posteriori* a um *corpus* apógrafo de poemas recolhidos por outrem (o licenciado Manuel Pereira Rabelo). E já não mais se contentando com a negação da autoria por impugnação de autenticidade, Hansen vanifica de uma vez por todas o próprio autor indigitado, transformando-o em mero efeito semiótico (e fantasmal) do código que manipula. Para que esse argumento ganhe a necessária coerência, seu fundador é estrangido a levá-lo até as últimas (e esdrúxulas) consequências: é o próprio Barroco, como está dito sem rebuços nas citações acima, que não comportaria, senão por ‘anacronismo’ heurístico, a noção (‘romântica’) de ‘originalidade, nela incluída a de ‘novidade’”. CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira**: o caso Gregório de Matos. São Paulo: Iluminuras, 2011. p.110-111.

A leitura dialética, proposta por Candido e corroborada por Haroldo de Campos, por basear-se na recepção como fundadora de uma tradição, põe em xeque a força efetiva dos compêndios retóricos, redefine a sátira como projeto dissonante que adquiriu nos trópicos outro significado. O recurso paródico, mobilizado na sátira em função paralelística, revela uma perspectiva escamoteada, silenciada numa literatura de traços épicos. Permite encenar a dissimulação e o jogo de fingimentos que constituem o âmago de uma experiência histórica orientada pela transposição de uma sociabilidade que se manifesta somente enquanto máscara. A caricatura que estimula o riso funda-se da discrepância entre o idealizado e a prática social. A crítica através do riso possui uma dimensão de inadequação, aludida anteriormente, pois a sátira de Gregório de Matos realiza-se “como oportuna conciliação entre herança cultural, ideológica e formal, recebida na Metrópole, e a matéria-prima nacional na nova individualidade cultural mestiça que elege o híbrido, consagra o múltiplo e cultiva a festa” (DIAS, 1981: 72).

O ponto de convergência encontra-se no registro cômico-satírico, pois a sátira, tal como foi mobilizada no romance malandro, não possui caráter edificante, não fere para curar; a dimensão de denúncia parece subsumir-se num retrato realista que visa mais a um ato de compreensão do que de reprovação. Cumpre lembrar que o desfecho de *Memórias* flerta com a infelicidade advinda da ordenação da vida de Leonardo, visto que após a cena do casamento de conveniência burguesa, o narrador assevera que “daqui em diante aparece o reverso da medalha. Seguiu-se a morte de D. Maria, a do Leonardo-Pataca, e uma enfiada de acontecimentos tristes que pouparemos aos leitores, fazendo aqui ponto-final”. De modo semelhante conclui-se a narrativa de *Macunaíma*, “o herói capenga que de tanto penar na terra sem saúde e com muita saúva, se aborreceu de tudo, foi-se embora e banza solitário no campo do vasto céu” – sem contar a descrição das ruínas e da tristeza que antecede a assunção de *Macunaíma* ao céu. O fim das peripécias e falcatruas significa o fim do riso ou uma espécie de riso sem graça; o final não consola, apazigua ou edifica, serve muito mais como uma espécie de anticlímax.

A narrativa precisa e pouco judiciosa, no caso dos heróis-cômicos, não permite pressupor um amadurecimento ou qualquer tipo de alteração interior dos personagens. Apesar de por vezes se aproximarem dos romances de formação, ao

contrário de *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, ou das lições advindas de angustiadas reflexões que assolam o jovem Stephen Dedalus, em *Um retrato do artista quando jovem*, de James Joyce, a trajetória de Macunaíma ou de Leonardo não foi marcada pelo acúmulo de casos que permitissem o aprendizado ou que engendrassem novos horizontes, algum tipo de consciência de si que se revelasse como impulso questionador. Em ambos os casos, os personagens deixaram-se levar pela dinâmica dos próprios fatos, pouco interferiram na proposição de novos caminhos, sempre reagiram a estímulos externos. Eximindo-se do protagonismo que dinamiza o enredo, resta o encaixe final numa certa mediania, significando malogro e ausência de movimento – porém não da perspectiva do malandro.

No quadro da narrativa do malandro insere-se Gregório de Matos. Não como criador de personagem capaz de condensar um estar-no-mundo identificado com a brasilidade, mas ele mesmo convertendo-se em personagem. O hibridismo manifesta-se não só na sua narrativa barroca, que mescla o lírico e o satírico, mas também na sua condição de mestiço. A confluência no reconhecimento do romance malandro como manifestação de um nacionalismo cosmopolita, mesmo que por caminhos diferentes, sugere uma aproximação crítica entre Antonio Candido e Haroldo de Campos – aproximação mais significativa do que gostariam de reconhecer, inclusive.

Os pressupostos mobilizados por Candido em seu sistema literário excluíram a produção de Gregório de Matos do panorama historiográfico da literatura colonial; figura central para a crítica sincrônica preconizada por Haroldo de Campos, como um antropófago *avant la lettre* que exemplifica o hibridismo mestiço da linguagem transfigurada, torna-se na querela o principal foco do debate. Emudecer a produção satírica e lírica de Gregório de Matos, segundo o argumento haroldiano, provocaria grande vazio do ponto de vista eminentemente histórico, para movimentar-se no campo que lhe foi negado. A oralidade da literatura dos seiscentos, a circulação restrita, ou mesmo sua existência tardia na historiografia não justificariam a exclusão de sua poética lúdica e tradutória. Fortalecendo tal perspectiva, Haroldo de Campos, em sua interessada leitura de *Dialética da malandragem*, confirma a tradição malandra inventada por Candido. Além disso, confirma também a tendência de tornar a biografia de Gregório de

Matos uma útil ficção para os usos do passado. Independente das possíveis reservas de Candido ao desfecho proposto por Haroldo de Campos, seu ensaio acabou por municiar a perspectiva historiográfica inventiva. A trajetória do texto já extrapola em suas diversas recepções o intuito do autor. Vejamos a continuidade proposta por Haroldo de Campos, como uma espécie de desfecho para a linhagem do romance malandro:

Na medida em que tradição “malandra” seria um outro nome para “carnavalização”, ela retroage ao Barroco, ao Barroco visto por Severo Sarduy como fenômeno bakhtiniano por excelência: espaço lúdico da polifonia e da linguagem convulsionada. Não esqueçamos que Quevedo, o Quevedo dos sonetos conceitistas, é o mesmo autor da *História de la vida del Buscón, llamado Don Pablos, exemplo de vagabundos y espejo de tacaños* (1626). Nosso primeiro “herói” (anti-herói) *malandro* é o antropófago Gregório de Matos (como o admite, desse novo ângulo de visada, o próprio Antonio Candido, numa quase-apostila à sua *Formação*, onde Gregório, barrado pela clausura do argumento sociológico, não tem vez nem via de acesso). A “musa crioula”, a “musa praguejadora”. O primeiro antropófago-malandro. Não falo de uma biografia. Falo de um biografema preservado na tradição oral e disperso em códices apógrafos. De uma *persona* por trás da qual ressoa um texto. Um texto de textos. Universal e diferencial. Paródico. Paralelográfico. Um “canto paralelo” de tradutor/devorador: descentrado, excêntrico (CAMPOS, 2010b: 244-245).

Todo o esforço diante do resgate de Gregório de Matos como precursor do malandro-antropófago visa uma espécie de arqueologia da inventividade, no caso da crítica haroldiana. No caso de Candido, a legenda gregoriana acabou servindo-lhe como referência para a fundação de uma linhagem do romance malandro. A dialética da ordem e da desordem reclamava uma retaguarda, como forma de manter-se fiel à noção de tradição continuada, daí o valor do personagem Gregório de Matos. Deve-se sublinhar que tal reconsideração não se estende ao conjunto da literatura barroca, restringe-se a menção da *persona* delineada fragmentariamente pela crítica e historiografia literária. Portanto, o que permite a aproximação de Antonio Candido e Haroldo de Campos, através do diapasão malandro e no âmbito da expressão literária, seria justamente a expressão no registro cômico-paródico. A dissonância e sedição manifestam-se no riso e na corrupção dos modelos europeus.

4.4

ENTRE O PASSADO E O FUTURO: CORREDORES E MÚSICOS

A crítica implica rasuras na historiografia literária, pois o ato interpretativo inexoravelmente dialoga com a tradição como forma de aquilatar o artefato literário analisado. Identificar os elementos que proporcionaram a reconsideração metodológica do gênero da historiografia literária, no contexto do debate aventado pela questão do barroco, numa síntese que possa delinear os traços fortes do modelo de Antonio Candido e Haroldo de Campos, mostra-se como objetivo derradeiro. O rearranjo de pontos já demonstrados ou apenas tangenciados pode permitir uma imagem mais transparente das convergências e divergências.

Como demonstrado anteriormente, o passo assinalado pelo romantismo, no interior do sistema arquitetado por Antonio Candido em *Formação*, configura a fusão entre a imaginação europeia e a sensibilidade local; tal síntese permitiria a emergência de uma literatura nacional. No entanto, outro aspecto que chama a atenção é que, para além dos avanços poéticos da ficcionalidade, a narrativa encaminha-se para a descrição do aparecimento de uma dimensão autorreferente da literatura brasileira. Valoriza-se o jogo intertextual estabelecido entre os autores, como também as referências compartilhadas, a capacidade de uso corrente de um repertório comum e, sobretudo, a reflexão de cunho crítico que torna a tradição um legado profícuo e referência comparativa relevante para a produção literária. O processo formativo da literatura brasileira, nessa perspectiva, parece ser descrita como a progressiva perda da ingenuidade, calcada numa inspiração de natureza demiúrgica, e o cultivo de uma sensibilidade intermediada pela capacidade de reflexão crítica. Essa inclinação narrativa de Candido aproxima-se da reflexão schilleriana sobre o poeta ingênuo e o sentimental.

Senão vejamos, ao se colocar *deliberadamente no ângulo dos nossos primeiros românticos*, Candido, mesmo reconhecendo os equívocos advindos de tal visão, busca narrar uma *história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura*. Portanto, o que direciona sua narrativa é a vontade de revelar o desenvolvimento de uma consciência literária nacional. Percebe-se a existência de

um projeto que prioriza uma literatura empenhada e de feição organicista. Os momentos decisivos encontram-se amalgamados por uma descrição capaz de detectar os avanços e a consolidação de uma consciência crítica sobre a literatura produzida; uma atitude reflexiva que permitisse avaliar o legado da tradição luso-brasileira e, posteriormente, erigir uma tradição simplesmente nacional. Não por acaso seu panorama encerra-se com o *Instinto de Nacionalidade* (1873), de Machado de Assis. A omissão deliberada da produção ficcional de Machado, inclusive da publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), considerada obra basilar para maturidade do escritor, destaca a força da crítica, enquanto consciência ajuizadora da literatura, no pretendido panorama.

A opção pelo aporte do crítico, em detrimento do ficcionista, merece considerações. Machado de Assis destaca em seu panorama o lento trabalho de formação literária que foi iniciado com os árcades. Alerta que no percurso para se atingir a independência literária é preciso ter em vista que “não tem sete de setembro nem campo do Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão pra ela até perfazê-la de todo” (ASSIS, 1974: 343). O aspecto coletivo da maturação literária, que envolve o trabalho contínuo de gerações, condicionado pelo diálogo com antecessores locais numa lenta costura da tradição nacional, assemelha-se à noção de sistema e a configuração que rege toda a feitura do panorama formativo de Candido. Machado aponta amiúde em seu texto a ausência de reflexão crítica como estorvo para o amadurecimento literário nacional. Vejamos a função pedagógica atribuída à crítica:

Estes e outros pontos cumpria à crítica estabelecê-los, se tivéssemos uma crítica doutrinária, ampla, elevada, correspondente ao que ela é em outros países. Não a temos. Há e tem havido escritos que tal nome merecem, mas raros, a espaços, sem a influência quotidiana e profunda que deveram exercer. A falta de uma crítica assim é um dos maiores males de que padece a nossa literatura; é mister que a análise, corrija ou anime a invenção, que os pontos de doutrina e de história se investiguem, que as belezas se estudem, que os senões se apontem, que o gosto se apure e eduque, para que a literatura saia mais forte e viçosa, e se desenvolva e caminhe aos altos destinos que a esperam (ASSIS, 1974: 346).

A concepção de que a maturidade depende de uma atitude reflexiva sobre o passado e o presente da produção literária, em um movimento de depuração do gosto e de educação estética, está visível nas palavras de Machado de Assis. No entanto, “se para Machado de Assis falta a crítica, como dimensão autorreflexiva da literatura nacional, para Antonio Candido o diagnóstico machadiano da falta já é, ele mesmo, a dimensão auto-reflexiva” (WAIZBORT, 2007:141). Nesse sentido, a utilização da crítica machadiana serve como desfecho exemplar, talvez não só pelo alerta contido, mas também por sua própria trajetória como ficcionista, posto que a expressão de uma interioridade equilibrada pela forma, uma sensibilidade lapidada, torna-se epílogo concreto de um longo processo de formação. A ingenuidade no trato com a natureza vai gradativamente cedendo lugar ao artifício do escritor – os temas árcades amoldados à sensibilidade romântica. Dessa maneira, o ingênuo e o sentimental diferenciam-se “pelo fato de o primeiro referir-se a uma maneira natural ou instintiva de criar, ao passo que o segundo se destaca por um procedimento eminentemente reflexivo” (SUZUKI, 1991: 31).

No momento decisivo de constatar a emergência da literatura nacional, Antonio Candido expõe em primeiro plano não o modelo europeu, mas a sensibilidade local intermediada pelo discernimento crítico. Dessa forma, o cerne do argumento prioriza uma importante inflexão poética: o aparecimento de um sentimentalismo mais brando, menos lacrimoso, atenuado pela gravidade exigida pela escrita, revelando um domínio maior do artifício. Se os folhetins moralistas e edificantes, repletos de peripécias, possuíam público cativo, marcando a submissão do autor ao gosto médio do público, a expansão do lirismo – exemplificada em Fagundes Varela e Castro Alves – deixava entrever um novo arranjo estético, uma literatura menos epidérmica e que fazia uso de uma tradição que começava a ganhar solidez.

Não se trata, portanto, da formação de um cânone de mestres da ficção; esse passo extrapola as páginas de *Formação da Literatura Brasileira*. O que parece estar em jogo é antes o discernimento, a crítica, a criação consciente do artefato literário, do que o reconhecimento de uma obra de gênio que pudesse balizar uma espécie de genealogia da literatura nacional; assim, o momento de formação diz respeito, sobretudo, à capacidade reflexiva dos literatos, à

emergência de um poeta sentimental. Sublinhou-se os pequenos experimentos estéticos, as variações de timbre, retirou-se o melhor efeito de um velho recurso, movimentos que delineiam nossa tradição e apontam para o esforço que envolve gerações. Dessa forma, o discernimento ou a consciência crítica, adquirida em fins do século XIX, certifica o alcance da maturidade não pela publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, pela genialidade do ficcionista que se mantém como exceção, mas pela obra contínua e de menor vulto que estabelece o hábito de olhar, dialogar e apreender as experiências dos antecessores.⁵⁷ A sensibilidade do escritor sentimental, rica em desdobramentos, proporciona formas expressivas mais adequadas à latência do nacional:

São traços importantes para completar a expressão da nova sensibilidade, amaciando, colorindo, adoçando o verso português a fim de dobrá-lo às suas exigências, num processo de contrapeso ao estilo regular e lógico do Classicismo. Junto ao legado harmônico da Arcádia e às suas nobres cadências prepara-se deste modo uma invasão de melodia que habituará o ouvido a melopeia, facilitando, desintelectualizando a percepção lírica. A sensibilidade natural começa a se tornar sentimental e procura as formas expressionais adequadas, que o Romantismo levará às últimas consequências (CANDIDO, 2009: 113).

O arcabouço da transição, descrita por Candido, evoca o papel formador do classicismo e a transgressão romântica que permite sua adaptação a uma nova necessidade de expressão. Ou seja, o par antitético clássico-romântico funciona como extensão do ingênuo-sentimental. Vejamos as palavras de Goethe que explicam a consagrada sinonímia schilleriana entre clássico-ingênuo e romântico-sentimental:

⁵⁷ João Cezar de Castro Rocha, ao descrever uma poética da emulação em Machado de Assis, chamou a atenção para esse uso dinâmico e inventivo da tradição como marca da produção do autor. Ao destacar a transição do jovem moralista para o maduro e irônico autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, sublinha sua capacidade de leitura crítica como promotora de uma reinvenção de sua poética, ruminando a tradição e dando-lhe uma feição original através de uma recombinação de elementos. Tal perspectiva, ignorando as nuances e seu viés deliberadamente anacrônico, corrobora o argumento aqui defendido que aponta para a capacidade de reflexão como ato fundador da modernidade literária. “O estabelecimento de tal equivalência entre ruminação e *aemulatio* exige um passo suplementar. Afinal, se a ruminação pressupõe um ato interpretativo, a técnica da *aemulatio* necessariamente vai além, propondo um ato inventivo através da incorporação do alheio. Hermenêutica com denteção afiada, o resgate anacrônico da *aemulatio* possui sabor antropofágico.” ROCHA, João Cezar de Castro. **Machado de Assis**: por uma poética da emulação. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p.159.

O conceito de poesia clássica e romântica, que agora corre o mundo todo e causa tanto conflito e divergência... provém originalmente de mim e de Schiller. Na poesia, tinha eu por máxima o procedimento objetivo e pretendia que apenas este valesse. Schiller, porém, que atuava de forma inteiramente subjetiva, considerava a sua maneira a correta e, para defender-se de mim, escreveu o ensaio sobre poesia ingênua e sentimental. Demonstrou-me que eu próprio, contra a vontade, sou romântico e que, pelo predomínio da sensibilidade, minha Ifigênia não é assim tão clássica e tão no sentido antigo como talvez se pudesse crer. Os Schlegel aproveitaram a ideia, de modo que agora ela se difundiu pelo mundo inteiro, e todos falam de classicismo e romantismo, nos quais há cinquenta anos ninguém pensava (GOETHE. Apud. SUZUKI, 1991: 23).

Não se trata de recorrer a nominalismos ociosos, mas sim de se estabelecer uma aproximação ensaística que possa potencializar a interpretação proposta. Através da distinção entre o ingênuo e o sentimental, ou mesmo entre clássico e romântico, a tensão entre natureza e artifício ganha o primeiro plano. Enquanto os ingênuos buscavam a naturalidade da expressão, uma simplicidade que se adequava ao padrão do belo, os sentimentais buscavam reencontrar a natureza por meio do artifício poético.⁵⁸ O sentimentalismo representa a atitude reflexiva na busca pela naturalidade perdida, que nunca será satisfeita, tornando-se, no limite, uma espécie de segunda natureza. Todavia, o procedimento criativo agora é entremeado pela cultura, por um projeto de educação estética que visa a uma dimensão universal da experiência – seguindo a percepção kantiana, somente alcançada através de uma relação harmoniosa entre a faculdade do entendimento e da imaginação.

A passagem do superficial nacionalismo das descrições românticas, nas quais a natureza ganha tom idílico, para um sentimento íntimo, através do qual uma interioridade nacional adquire forma, revela certa atenuação da perspectiva nacionalista de Candido expressa em *Formação*. O nacionalismo que se mostrou como pilar das historiografias literárias do século XIX, tocado quase sempre por uma dimensão política, ganha nova configuração, donde se depreende uma

⁵⁸ Esse ponto possui diversas implicações para a poética moderna. Vale mencionar, no entanto, sua centralidade no debate sobre a *mimesis* e sua leitura como retomada da querela entre antigos e modernos. Ver: LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989; RODRIGUES, Antonio Edmilson M. A querela entre antigos e modernos: genealogia da modernidade. In: **Tempos modernos: ensaios de História Cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

tentativa de superação da dicotomia entre a experiência marcada por fatos internos e a imaginação que se alimenta de motivos externos. A síntese proposta não vislumbra apaziguar os contrários, mas sim fazer uso criativo de tal tensão.

Segundo Candido, o inacabamento de nossa formação literária coaduna-se com a dificuldade provocada pela dependência em relação aos modelos europeus. Como consequência disso, no âmbito do processo criativo, por sua vez, teríamos um prolongamento da relação ingênua com o ambiente. Todavia, não se pode perder de vista, que em um primeiro momento a dificuldade de amoldar as preceptivas clássicas em ambiente hostil foi aspecto importante da formação, mas que superada essa aclimatação é necessária uma reconfiguração da forma, para que uma nova sensibilidade seja impressa – tal passagem seria engendrada pelo consciente uso do artifício, pelo esgarçamento dos modelos europeus.

Para referendar a transição podemos utilizar as palavras de Schiller: “o ingênuo é uma infantilidade, ali onde já não é esperada e, por isso, não pode ser atribuída à infância real no sentido mais estrito”. O que está em jogo, dessa maneira, não é uma metáfora organicista da formação literária nacional, mas sim a compreensão de uma simplicidade clássica, onde “a natureza tem de estar certa, e a arte, errada”. No entender de Schiller, “atribuímos a um homem uma intenção ingênua se em seus juízos não repara nas artificiais e rebuscadas relações das coisas e atém-se unicamente à natureza simples” (SCHILLER, 1991: 47-49). Ora, não é exatamente essa a passagem que Candido procura descrever em sua narrativa de formação? Não seria, por exemplo, a superação gradual de uma ingenuidade indianista, expressa antes nos árcades e que duplicaria o quadro da natureza, uma das marcas fundadoras do artifício nacional?

Amparados por uma tradição que se constituía com vagar os escritores sentimental-reflexivos puderam expressar uma sensibilidade particular e um realismo psicológico que concedia novas camadas à produção estética. Ao se referir ao papel desempenhado por José de Alencar, não somente no avanço promovido na tópica indianista, mas também em relação ao seu senso de realidade e aos seus estudos de psicologia humana – feito um Balzac em miniatura ⁵⁹ –,

⁵⁹ “Isto não quer dizer apenas que Alencar foi melhor romancista ao criá-lo, pois a simplificação dos demais corresponde a outro tipo de ficção, mas que foi capaz de fazer literatura de boa qualidade tanto dentro do esquematismo psicológico quanto do senso da realidade humana. Por

Antonio Candido concentra-se no domínio do artifício e na capacidade reflexiva como filtro para avaliar sua contribuição para a formação literária nacional:

A sua arte literária é, portanto, mais consciente e bem armada do que suporíamos à primeira vista. Parecendo um escritor de conjuntos, de largos traços atirados com certa desordem, a leitura mais discriminada de sua obra revela, pelo contrário, que a desenvoltura aparente recobre um trabalho esclarecido dos detalhes, e sua inspiração, longe de confirmar-se soberana, é contrabalançada por boa reflexão crítica. Tanto assim, poderíamos dizer, que na verdade não escreveu mais do que dois ou três romances, ou melhor, nada mais fez, nos vinte e um publicados, do que retomar alguns temas básicos, que experimentou e enriqueceu, com admirável consciência estética, a partir do compromisso com a fama, assumido n' *O guarani* (CANDIDO, 2009: 548).

A consciência demonstrada no trato de temas que lhe são recorrentes, o cuidadoso realce de detalhes que não apagam a visão de conjunto, assim como uma inspiração moldada pela reflexão criativa laboriosa, tudo isso permite um juízo estético positivo da obra de José de Alencar. Não por acaso, Candido reconhece nos romances de Alencar “um refinamento que pressagia Machado de Assis” (CANDIDO, 2009 545). Ampliando o uso das categorias schillerianas para a compreensão formativa brasileira, pode-se concluir que, como a perda da ingenuidade não é trabalho isolado de indivíduo, mas sim uma obra coletiva – como fora intuído por Machado –, Candido com frequência antevê autores e obras em seus antecessores, em uma espécie de gradativa e constante produção de presença.

Muito diversa é a leitura proposta por Haroldo de Campos em *Iracema: uma arqueografia de vanguarda*, quando destaca o empenho tradutório da prosa indianista alencariana. Demonstrando o caráter morfologicamente subversivo impresso na opção pela prosa em detrimento do poema épico, Campos indica o esforço de Alencar em barbarizar o português canônico como estratégia de imputação do estranhamento, inventando o tupi como dispositivo estético. A consciência manifesta-se, portanto, no caráter de exceção de sua prosa, na

estender-se da poesia ao realismo cotidiano, e da visão heroica à observação da sociedade, a sua obra tem a amplitude que tem, fazendo dele o nosso pequeno Balzac”. CANDIDO, Antonio. Introdução. In: **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009. p.546.

pesquisa da forma de expressão adequada à conformação literária das lendas indígenas que lhe serviram como ancoragem para a defesa da verossimilhança, não do empobrecido realismo que a crítica teima em reconhecer em *Iracema*. Mais do que uma utopia regressiva, trata-se de grande salto filológico, onde “a intervenção da linguagem ‘em estado selvagem’, apresentada como programa para uma tomada de consciência crítica do fazer poético brasileiro, rompe o estatuto do ‘monologismo épico’” (CAMPOS, 2010b: 131).

Insistindo na questão do ingênuo e do sentimental como modelo de síntese da historiografia de Candido, é preciso certo cuidado para não impor uma simples antinomia ao ensaio schilleriano. Segundo Schiller, o poeta “ou *é* natureza ou a *buscará*. No primeiro caso, constitui-se o poeta ingênuo; no segundo, o poeta sentimental” (SCHILLER, 1991:60). Numa comparação pautada pelo que caracteriza o poeta ingênuo e o sentimental, ou antigo e moderno, respectivamente, Schiller aponta que “fica patente que a meta pela qual o homem se empenha mediante a cultura é infinitamente preferível àquela que alcança mediante a natureza” (SCHILLER, 1991:62). Tendo em vista tal assertiva, torna-se transparente que Schiller, ao considerar uma sensibilidade moderna, aponta para a natureza como uma espécie de aporia, como retorno almejado pelo espírito cultivado. Não se trataria somente de uma representação precisa e simples, mas de uma sensibilidade que possibilitasse o ilusório retorno do homem ao natural. Vejamos as palavras de Friedrich Schiller sobre a tensão entre natureza e artifício:

Enquanto ainda *é* natureza pura, quer dizer, não *é* natureza rude, o homem atua como indivisa unidade sensível e como todo harmonizante. Sentidos e razão, faculdade receptiva e espontânea ainda não se cindiram e muito menos estão em desacordo. Suas sensações não são o jogo informe do acaso, nem seus pensamentos o jogo sem conteúdo da faculdade de representação; aquelas provêm da lei da *necessidade*; estes, da *realidade*. Se o homem entrou no estado de cultura e a arte nele pousou a mão, suprime-se a harmonia *sensível*, e ele ainda pode se manifestar apenas como unidade *moral*, ou seja, empenhando-se pela unidade. A harmonia entre seu sentir e pensar, que no primeiro estado ocorria *realmente*, agora existe apenas *idealmente*; já não está nele, mas fora, como um pensamento que deve primeiramente ser realizado, não mais como um fato de sua vida (SCHILLER, 1991: 60-61).

O que se evidencia no artifício poético é a possibilidade da *mimesis*, da natureza enquanto representação. O indivíduo moderno apartado da natureza, fragmentado pela impossibilidade de reabilitar sua sensibilidade ingênua, busca reproduzi-la de maneira ideal, como produto do intelecto. Assim, “a natureza o faz uno consigo; a arte o cinde e desune; pelo Ideal, ele retorna à unidade”. No entanto, essa busca nunca é satisfeita, permanece sempre em suspenso, pois o Ideal mostra-se inalcançável, “o homem cultivado jamais pode ser tornar perfeito em sua espécie, tal como o homem natural pode ser tornar na sua”, o que não quer dizer que exista algum tipo de hierarquia entre as duas formas de sensibilidade mencionadas, visto que “como a meta suprema da humanidade não é alcançável senão por progressão, e como aquele não pode progredir senão à medida que se cultiva”, assim, mesmo que se apresente como inatingível, descortina-se enquanto meta traçada por uma educação estética (SCHILLER, 1991: 61-62).

Em outras palavras, tomadas do ensaio *O romancista ingênuo e sentimental* de Orhan Pamuk, enquanto os “ingênuos estão irmanados com a natureza; na verdade, são como a natureza – calma, cruel e sábia”, gozam de uma espontaneidade que transforma a poesia numa “impressão que a natureza produz neles organicamente e que nunca mais os deixa”; o sentimental, por seu caráter reflexivo, “está extremamente consciente do poema que escreve, dos métodos e técnicas que utiliza e do artifício envolvido no seu empreendimento”. Dessa forma, conclui que “o poeta ingênuo não vê muita diferença entre sua percepção do mundo e o mundo em si. Já o poeta moderno, sentimental-reflexivo, questiona tudo que percebe, até mesmo os próprios sentidos” (PAMUK, 2011: 17-18).

Avançando sobre a passagem da sensibilidade ingênua para a sentimental, talvez seja produtivo recorrer a outro leitor de Schiller, que, por sua vez, exerceu reconhecida influência nas reflexões estéticas de Candido: Georg Lukács. Ao discutir o condicionamento histórico-filosófico do romance, Lukács reverbera o pensamento schilleriano ao qualificar a ingenuidade do escritor.

A ingenuidade do escritor – uma expressão positiva somente para os mais intrinsecamente inartísticos da pura reflexão – é aqui violada, invertida no contrário; e o contrapeso desesperadamente conquistado, o equilíbrio oscilante de reflexões que se suprimem umas às outras, a segunda ingenuidade, a objetividade

do romancista, é para tanto um simples sucedâneo formal: ele torna possível a configuração e arremata a forma, mas a própria maneira do remate indica com um gesto eloquente o sacrifício que se teve de fazer, o paraíso eternamente perdido que foi buscado mas não encontrado, cuja busca infrutífera e desistência resignada dão fecho ao círculo da forma (LUKÁCS: 2009:86).

Uma segunda ingenuidade torna-se símbolo não da ausência, mas da presença da técnica. Torna-se expressão da objetividade do escritor, que ciente de suas possibilidades criativas a reproduz como sucedâneo da forma, porém, não sem reproduzir, uma vez mais, a perda da naturalidade. Artifício da forma que indica complexa trajetória criativa, pois reproduz a ingenuidade como sensação advinda de um arranjo orientado por uma imaginação criadora. Tentando desfazer a antinomia armada no início de seu ensaio, Schiller busca uma espécie de síntese:

Por isso, se às vezes se sente a falta do espírito nas criações do gênio ingênuo, também amiúde em vão se pergunta pelo objeto nos frutos do gênio sentimental. Ambos, pois, embora de modo inteiramente opostos, cairão no vazio; porque ambos, um objeto sem espírito e um jogo do espírito sem objeto, nada são no juízo estético (SCHILLER: 1991:95).

Retomando o contexto da formação nacional, o salto dado por Machado de Assis, como criador e crítico, soluciona a questão fulcral referente ao uso do pecúlio literário. Sua exemplaridade reside na fundação de uma tradição que permite avanços literários na periferia do capitalismo, seu diálogo criativo com antecessores e contemporâneos demonstra a consciência do legado, em última instância, permite atingir certa maioria literária. Vejamos as palavras de Antonio Candido:

Se voltarmos porém as vistas para Machado de Assis, veremos que esse mestre admirável embebeu meticulosamente da obra dos predecessores. A sua linha evolutiva mostra o escritor altamente consciente, que compreendeu o que havia de certo, de definitivo, na orientação de Macedo para a descrição de costumes, no realismo sadio e colorido de Manuel Antônio, na vocação analítica de José de Alencar. Ele pressupõe a existência dos predecessores, e esta é uma das razões da sua grandeza: numa literatura em que, a cada geração, os melhores recomeçam da capo e só os medíocres continuam a passado, ele aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores.

Este é o segredo da sua independência em relação aos contemporâneos europeus, do seu alheamento às modas literárias de Portugal e França. Esta, a razão de não terem muitos críticos sabido onde classificá-lo (CANDIDO, 2009:436-37).

O caráter reflexivo-sentimental da crítica machadiana sintetiza o processo de amadurecimento descrito ao longo da *Formação da literatura brasileira*: uma ingenuidade clássica que gradativamente dá lugar a um sentimentalismo romântico. Representa o diálogo profícuo que se estabelece com uma tradição recém-construída e representa inflexão definidora da autonomia literária brasileira. Exatamente com o exemplo de Machado, apesar de importantes avanços anteriores, percebe-se a dimensão do artifício que envolve a representação da realidade, vislumbra-se o discernimento poético necessário para transformar a experiência particular em matéria literária com pretensões universais.

Essa sensibilidade cultivada ou intermediada parece ser o ponto de chegada da narrativa de Candido. O equilíbrio entre interioridade e o dado externo, a maturidade para recriar o natural tolhendo os jorros emotivos, uma disposição mental para o reconhecimento da técnica, definem a longa atividade formativa das letras nacionais. Haroldo de Campos, por outro lado, preocupado com a evolução das formas literárias, atém-se ao conhecimento analógico que se funda na intertextualidade de fragmentos, no estranhamento provocado pela subversão da normatividade instituída, no excesso como demarcação da diferença. A dimensão autoconsciente da literatura, no caso de Haroldo de Campos, manifesta-se na matemática estrutural das formas, na frieza do cálculo que torna a arte abstrata e universal, portanto banhada pela concretude.

Em suma, ao se destacar a centralidade da consciência crítica para a maturidade nacional, no esquema narrativo de *Formação*, Candido pretende sublinhar o valor de certa manifestação do passado. A historiografia literária de Candido, voluntariosa diante da percepção da vontade de expressão de uma identidade nacional, busca erigir um patrimônio comum. Um passado que se manifesta no presente como monumento coletivamente lapidado, pecúlio disponível às gerações futuras, indicando com isso as permanências advindas das influências. A linearidade figura como cabedal acessível, podendo tornar-se uma

masmorra para os escritores considerados menores, pelo insucesso de suas criações que somente corroboram a sedimentação, ou uma escada ou laboratório para aqueles que se utilizam dela de forma criativa – lembremos a imagem da corrida de bastão, utilizada por Candido para sintetizar sua ideia de tradição.

Enquanto Candido compreende o passado como pecúlio positivo, ainda mais para uma nação em processo de formação, Haroldo de Campos sugere outro tipo de relação com o passado. Haroldo de Campos, como já referido anteriormente, compreendia a arquitetura textual de *Formação* a partir de seu declarado interesse em desvelar uma nacionalidade. A literatura manifestava-se como missão, sempre empenhada em uma espécie de superação de uma posição periférica. A dimensão cosmopolita assumida pelos concretistas e o esforço dos poetas em angariar o reconhecimento enquanto vanguarda somente invertem a estratégia. O zelo de Candido em fortalecer uma tradição em formação foi contraposto ao repertório vanguardista que pretendia instituir uma antologia inventiva.⁶⁰

A crítica de Haroldo de Campos, sobretudo após os anos heroicos da poesia concreta, quando defendia uma espécie de *tábula rasa*, foi gradativamente esboçando uma antologia poética por meio de fragmentos esquecidos no passado. Uma tessitura histórica na qual o passado não se manifesta como linearidade ou continuidade, mas se compõe em mosaico ou como constelação inventiva, ressaltando sempre a contravenção da experimentação estética. Longe da noção de equilíbrio e sobriedade formal, tão recorrente na crítica de Candido, buscava o elemento destoante como catalizador de saltos estéticos. Através do *paideuma*,

⁶⁰ Gonzalo Aguilar compreende a importância do debate travado por Antonio Candido e Haroldo de Campos como momento de novas proposições sobre a historiografia literária. Sugere uma superação das normas do gênero que impunha o nacional e a origem como objetivos que regiam todo o empreendimento de levantamento do passado. Desse modo, indica a fonte textual como lugar do desenvolvimento narrativo de ambas as propostas historiográficas. Vejamos: “Antonio Candido, ao optar pelas obras literárias e não por algum fator político, racial ou de natureza extraliterária, distancia-se da herança de Romero, a qual, em outras esferas, assume. Tanto ele como Campos coincidem em seu objeto: a discussão sobre a história da literatura deve ocorrer nos textos (...) Candido recorta como objeto os textos literários e lê, nessa rede, e não por intermédio dela, o devir histórico e social. A ‘formação’ desloca o ‘fator’ e, nesse movimento, o campo semântico do especificamente literário ao biológico. No entanto, a *continuidade* como a peça central da exposição persiste. Antonio Candido, ao definir a literatura como um ‘aspecto orgânico da civilização’ e ao concebê-la em função do projeto finalista da fundação da nacionalidade, subordina as partes a um todo que funciona como sistema homogêneo (e é nesse ponto que retorna com força a herança de Romero)”. AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta**: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. p.344.

que sinalizava certos atalhos repertoriados, assumia a postura de defesa da dissonância como elemento configurador do processo evolutivo da literatura. Uma evolução que dispensava o esteticamente aceito e aprovado, que apostava antes na sincronia que permitisse resgatar algumas obras do silêncio constrangedor de suas próprias épocas, posteriormente, até imputando sedição às obras absorvidas pelo cânone.

A postura propositiva do grupo concretista tornava claro o intuito evolutivo de suas intervenções crítico-criativas; havia vigor na afirmação de um novo acerto de relógio, novo salto qualitativo da criação nacional. Renovava-se o tom provocador herdado do modernismo, apoiando-se em frações selecionadas do passado. Aliás, as experimentações estéticas que anunciavam a morte do verso e o pretendido horizonte isomórfico requisitaram precursores cada vez mais distantes. Os pontos cardiais do repertório (Mallarmé, Joyce, Pound e Cummings), amiúde citados nos ensaios, passam a dividir espaço com um leque cada vez mais amplo de autores, porém a reinvidicação e reconsideração de criações que fecundaram a invenção e, portanto, semearam rupturas, continuam norteando o esforço crítico-retrospectivo do resgate segmentado do passado.

O adensamento das propostas de Haroldo de Campos, elaborando, inclusive, um repertório nacional da dissonância, demonstra a necessidade de construir uma retaguarda que legitime os experimentos estéticos da vanguarda – refutando as acusações correntes de modismo e iconoclastia juvenil. A vanguarda constitui uma rede de referências para aquém e além do presente; se o porvir engendra-se na intervenção deliberadamente marginal à normatividade poética, o manuseio do passado demonstra as afinidades eletivas e lastreia projeções poéticas do concretismo, escolhendo seus próprios precursores nas irrelevâncias e inutilidades do passado, escovando a história a contrapelo. A historiografia literária que emerge da reflexão de Haroldo de Campos, influenciada pelos ensaios benjaminianos, menos atenta à totalidade capaz de costurar permanências, busca uma espécie de patrimonialização das ruínas, dos escombros literários. Seu caráter subversivo reside não na negação do passado como instância capaz de orientar o presente e as novas possibilidades estéticas; pelo contrário, está no intuito de preservar o que antes fora ignorado por sua inadequação e, portanto, fadado ao esquecimento. Funda-se numa espécie de arqueologia das ruínas que

visa preservar o desarmônico, expondo retrospectivamente a inquietude proveniente de diferentes períodos históricos, esse é o eixo central do esforço historiográfico de Haroldo de Campos. O autor define sua relação com a tradição da seguinte forma:

Minha relação com a tradição é antes *musical* do que *museológica*. Note-se que ambos esses adjetivos provém da mesma palavra, *musa* (*Mousa* em grego), e que as *Musas são filhas da memória* (*Mnemósine*). Prefiro a derivação que desembocou em música, porque gosto de ler a tradição como uma partitura transtemporal, fazendo, a cada momento, “harmonizações” síncrono-diacrônicas, traduzindo, por assim dizer, o passado de cultura em presente de criação. Museu – pelo menos certa ideia de museu, que traz como correlato a palavra “conservador” – faz pensar em coisa morta, embalsamada, preservada em formol ou em naftalina. Por isso, também, imagino a cultura como algo diferente da mera erudição. Esta implicaria uma acumulação quantitativa de conhecimento, como um arquivo. Cultura, por seu turno (embora envolvendo um lastro implícito de erudição), seria antes um conceito qualitativo, caracterizando-se pela ideia de relação: saber relacionar os conhecimentos, pô-los em movimento, em conexão, como num ideograma ou numa constelação. Dessa leitura musical (partitural) da tradição parece resultar um efeito mosaico (outra palavra que deriva de *musa*...). Não me interessa a especialização, que se lineariza e parece caminhar em busca de um ponto cego. Considero-me um especialista em fragmentos. Em matéria de passado de cultura estou sempre atento (falando de poesia) àquelas obras que respondam, de maneira viva, a uma pergunta extraída de uma circunstância produtiva do presente (CAMPOS, 2010b: 2577-258).

A tradição como partitura supõe inúmeras possibilidades de execução e, além disso, a manutenção dinâmica das partes do passado que se renovam nos sucessivos atos de leitura. Não há uma consideração valorativa da tradição enquanto acúmulo ou pecúlio, tal como definida por Candido, mas sim como fragmentos textuais acessados segundo as inquietações e disposições do presente. Nesse caso, não é o passado que se estende arbitrariamente no presente de criação, mas o presente que solicita a atualização do passado num movimento interessado, engajado na obtenção de resposta. Tal relação de sincronia estabelece-se através da recepção, possibilitando, por exemplo, reconhecer modernidade estilística no barroco ou aproximar analogicamente problemas que emergem no confronto direto com o texto, sem intermediação de fatores externos – centrando na escritura todo o esforço hermenêutico.

A noção de partitura amplia a possibilidade de leitura; intui a obra aberta a diferentes execuções-interpretações. A imagem da tradição como música advém das considerações de Hans Robert Jauss, em sua famosa conferência de 1967, quando elabora sua crítica à pretensão objetiva da historiografia literária que exclui os significados provenientes de contextos históricos distintos, posto que a obra literária, “não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual (...)”. (JAUSS, 1994: 25).

O contínuo ato de interpretação, segundo interesses historicamente reconhecíveis, poderia revelar camadas de significados antes ignoradas e, concomitantemente, estimular uma historiografia literária sensível à própria trajetória do livro. Em outras palavras, o ato de leitura renova a experiência estética e, por conseguinte, amplia o horizonte de expectativa colocado no momento da produção textual, sugerindo possibilidades não previstas de fusão dos horizontes de autores e leitores. O consumo da obra, sua recepção contínua, garantiria, segundo essa perspectiva, a sobrevivência da obra como fato literário, permitindo até mesmo tracejar sua historicidade através da recepção e preservar texto como fonte dinâmica e aberta a diferentes abordagens. Desse modo, recepção e efeito transformam o texto em palimpsesto de inesgotáveis leituras, amontoado de notas e rasuras, em que a interpretação acaba revelando mais o leitor que as camadas hermenêuticas do texto. Tal inversão possibilita a compreensão de que:

A literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experienciar a obra. Da objetivação ou não desse horizonte de expectativa dependerá, pois, a possibilidade de compreender e apresentar a história da literatura em sua historicidade própria (JAUSS, 1994: 26).

O interesse que orienta o olhar perante o passado somente o apreende enquanto reminiscência. A declarada influência benjaminiana aponta para a necessidade do reconhecimento do passado segundo interesses concebidos no

presente, pois “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de *agoras*”, seria como “um salto de tigre em direção ao passado” (BENJAMIN, 1994: 229-230). O movimento sincrônico, portanto, desautoriza a monumentalização do passado por meio da acumulação e sublinha a relevância do leitor e suas escolhas para aquilatar a capacidade deste mesmo passado em responder questões colocadas pelo presente. Criticando o que intuía como influência da perspectiva historicista na historiografia literária, Hans Robert Jauss aponta que a consideração do leitor possui implicação estética, que “reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas”, como também implicação histórica que “manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração”, desse modo, orientando “o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética” (JAUSS, 1994: 23).

Nesses termos, desfaz-se uma suposta ilusão historicista da objetividade da historiografia literária; a noção da recepção provoca um giro em pressupostos consolidados, tais como a organização através de biografias, gêneros ou do tipo cronológica. Dessa maneira, pode-se concluir que o formalismo de Haroldo de Campos não significa a desconsideração do histórico, como por vezes pode se supor, mas sim a substituição da noção de tradição pela de evolução literária. Evolução essa que se baseia numa relação heurística com o passado, em que o presente, ao mesmo tempo em que inquiri o passado, o constitui enquanto possibilidade narrativa. O movimento é o oposto daquele ensaiado por Candido, no qual a tradição surge como uma corrida de bastão, considerando o passado por meio da continuidade e não da ruptura.

Descrente da preservação de sentidos originais, Haroldo de Campos reconstrói a tradição costurando o passado que se manifesta na historicidade das inúmeras leituras possíveis. Sua historiografia literária funciona como uma espécie de cartografia que se desenha a partir dos interesses poéticos da contemporaneidade; as questões suscitam arqueologias de procedimentos. Vejamos tal proposta nas palavras do próprio autor, enfatizando sua oposição ao modelo historiográfico literário de Antonio Candido:

Compreenderemos, então, que uma coisa é a determinação, objetivamente quantificável, do primeiro público da obra, outra a história de sua recepção. Que envolve fases de opacidade ou de prestígio, de ocultação ou de revivescência. Que não se alimenta do substancialismo de um ‘significado pleno’ (hispostasiado em ‘espírito’ ou ‘caráter nacional’), rastreado como culminação de uma origem ‘simples’, dada de uma vez por todas, ‘datável’. Poderemos imaginar assim, alternativamente, uma história literária menos como *formação* do que como *transformação*. Menos como processo conclusivo, do que como processo aberto. Uma história onde relevem os momentos de ruptura e transgressão e que entenda a tradição não de um modo ‘essencialista’ (‘a formação da continuidade literária – espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo’, como ela é concebida na *Formação*, mas como uma ‘dialética da pergunta e da resposta’, um constante e renovado questionar da diacronia pela sincronia (CAMPOS, 2011: 66).

Em suma, o interesse manifestado no olhar retrospectivo pode ser reconhecido nas propostas historiográficas de Antonio Candido e Haroldo de Campos. No entanto, para o primeiro, a autoconsciência permite o acesso à maturidade literária nacional, permitindo ser ao mesmo tempo nacional e universal, buscando sempre restituir influências que comprovem a continuidade; para o segundo, o empenho em revelar precursores que subverteram a normatividade instituída baseia-se na tentativa de propor uma antologia da ruptura. Tendo isso em vista, a questão do barroco nos serve como eixo para compreensão do funcionamento de ambas as propostas. No caso de Antonio Candido, a dificuldade de adequar sociologicamente o barroco na noção de sistema, por conta da suposta circularidade restrita, assim como sua manifestação como excesso, identificada como ornamento incapaz de contribuir para a formação literária nacional, explica sua exclusão. Em sentido oposto, Haroldo de Campos, propondo uma tradição às avessas, o ponto fora da curva, o dado que destoa da sedimentada legislação literária, encontra nos procedimentos do barroco uma subversão precursora para as vanguardas. Capaz, inclusive, de embaçar a tópica nacional através de espanholismos, além de propor um comércio literário de caráter mais cosmopolita – esvaziando a ideia de missão nacional. Enfim, o sentido missionário da crítica e a tentativa de reconfigurar o gênero da historiografia literária em novos parâmetros manifestam-se em ambos os casos. Contudo, as divergências ganham relevo nas diferentes formas de ordenação do

tempo, na forte presença de projetos derivados do presente na arquitetura de ambas as narrativas historiográficas, os panteões são montadas seguindo pressupostos distintos.