

O escritor e o crítico (lições de mediação)

*Salete de Almeida Cara**

RESUMO: Este artigo recupera um curso de pós-graduação ministrado pelo Prof. Antonio Candido em 1975. Ele se vale das anotações de classe de uma aluna do curso como fonte para as leituras daquele material.

PALAVRAS-CHAVE: forma literária, experiência social, mediações.

ABSTRACT: This article draws on a graduate course taught by Professor Antonio Candido in 1975. It uses the class notes written by a student enrolled in the course as source for the lectures material.

KEYWORDS: literary form, social experience, mediations.

Quem deseja enfrentar os desafios de uma análise literária que leve em conta as relações entre experiência social e forma literária sabe que, formalizadas no texto, estarão várias ordens de questões que precisam ser devolvidas às suas circunstâncias históricas. Começando pelos próprios objetos que o escritor escolhe tratar: antes mesmo de serem figurados literariamente, eles colocam problemas e fazem pensar, já que um texto nunca se desvincula da perspectiva do seu presente, que é simples e pouco complexa apenas para os ingênuos ou de má-fé. Mas, para quem leva em conta o caráter mediado das obras, o modo de apreensão dos problemas trazidos pelos objetos fala também das condições históricas em que se dão os impasses, para os quais as obras dão respostas produtivas, nos melhores casos.

É o que pode ocorrer mesmo quando acontecimentos, personagens e narrador remetem a outros tempos, e quando a prosa recolhe a matéria do mundo sem subserviência aos

* Universidade de São Paulo.

modelos mais prestigiosos e sem idealizar o andamento da vida, afastando-se assim das formas convencionais e banais de toda sorte a que ela costuma ficar reduzida (sem prejuízo das más notícias que possa estar trazendo). No caso da exposição de experiências particulares, que parecem se referir a valores universais e perenes, é também a configuração formal do particular que especifica uma experiência mais ampla de tempo e lugar, que é tensa e contraditória e escapa da mera contingência.

Está em questão a posição do escritor diante das formas literárias em circulação: as escolhas formais é que revelam aspectos não previstos por abordagens que pretendem prescrever formas e descrever as condições do tempo, sem um exame crítico dos próprios objetos. No entanto, é justamente ao ampliar o limite das possibilidades de configurar sentidos, e ao mostrar o que ainda não é consenso, que a obra se torna propriamente histórica, avessa a suposições ideológicas e a preconceitos.

Por tudo isso, não são poucos os desafios do crítico. Posto diante de objetos já configurados (e não necessariamente seus contemporâneos), cabe a ele dar a ver os resultados obtidos pelos procedimentos formais e, por esse caminho, avaliar o alcance da apreensão dos objetos de que trata o texto e das alianças literárias e não literárias que o escritor pode estabelecer. Por isso, os textos literários e críticos, a despeito da autonomia dos primeiros e das particularidades de ambos, têm peso e interesse na medida mesma dos recursos que mobilizam, seja para elaborar formas, seja para interpretá-las, tal como acontece com os ensaios de Antonio Candido que compõem, com os objetos analisados, um material que tem força cognitiva para incidir criticamente numa experiência mais ampla.¹

Ao remexer anotações num antigo caderno e nas lembranças de aluna de um curso de pós-graduação em 1975 para traçar, talvez dali, a gênese do caminho que me levou à atual pesquisa, “Naturalismo e antinaturalismo no Brasil”, vi que a exposição de Antonio Candido foi além das duas versões da análise do romance naturalista *O cortiço*,

¹ Roberto Schwarz considera “Dialética da malandragem”, publicado em 1970 e provavelmente escrito entre 1964 e o AI5, como o “primeiro estudo literário propriamente dialético”, lembrando que “a dialética entre forma literária e processo social” é “uma palavra de ordem fácil de lançar e difícil de cumprir”. Cf. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 129.

de Aluisio Azevedo (na qual o curso se deteve mais), publicadas em 1974 e 1976 (esta última uma conferência de agosto de 1975), mesmo sem ter tirado resultados comparativos da relação entre o romance brasileiro e *L'assommoir*, de Émile Zola, perspectiva que o curso não contemplou, e que está na terceira versão da análise, publicada pela primeira vez em 1991.²

A primeira versão de “A passagem do dois ao três” parte de uma discussão de princípios com o estruturalismo, enquanto a segunda coloca em perspectiva histórica os estudos das relações entre literatura e sociedade, algum tempo depois da “*compreensível hipertrofia formalista*”. Antonio Candido vê então, com alguma simpatia (“*é quase com o sentimento de ver realizado algo previsto e necessário...*”), o ecletismo de críticos da sociologia da literatura interessados na semiologia de Barthes e na Escola de Frankfurt, os estudos semióticos interessados na “*dimensão social do texto*” (Lotman, Eco, o grupo da revista *Poetics* ou de Tartu) e os críticos de formação marxista interessados em estudar a dimensão formal do texto literário.³

Em relação a esses interesses, no entanto, a sua opção crítica tem inflexão mais radical, a saber, a de uma análise ideológica reveladora do nível estrutural subjacente que traduz os sentidos mais fundos do texto, incorporados (e transformados) na própria forma. “*O desvendamento da estrutura subjacente do texto (um mecanismo relacional) como modo de apreensão ideológica*”. Leitura que depende da eficiência heurística e hermenêutica da categoria das mediações, intermediárias entre as relações particulares da construção literária e as relações gerais que ela coloca em movimento (no caso de *O cortiço*, está subjacente “*o mundo da competição econômica tal como era possível no Brasil do século XIX*”).⁴

As mediações não privam a prosa literária de sua autonomia, e são elas mesmas históricas. “*Não perder de vista o caráter concreto do texto estudado, sua singularidade. Como o social se desfigura (sic) ao passar para o formal. Interação em relações dialéticas*”. Autonomia suficiente para que a

² *Revista de História*, São Paulo, n. 100, 1974. Em 1976, uma versão um pouco modificada foi publicada em *Cadernos da PUC*, Série Letras e Arte, Rio de Janeiro, n. 28. Essas duas versões podem ser encontradas em *Textos de intervenção*. Seleção, apresentações e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades/34, 2002. A versão definitiva, dos anos 90, apareceu primeiro em *Novos Estudos Cebrap*, n. 30, 1991, e, com o título “De cortiço a cortiço”, em *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

³ Cf. CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentações e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades/34, 2002. p. 60. O grifo é meu.

⁴ Em itálico e aspas, quando sem referência em nota, estão as anotações do caderno da aluna. Vistas de hoje, muitas vezes fica claro que o espírito do curso esbarrava numa apreensão tributária do alvoroço teórico do momento. Mesmo assim, elas também dão a ver o caráter formativo de indagações que mantinham alto o ânimo e a ambição crítica dos alunos.

prosa não guarde nenhuma necessidade de fidelidade ou cópia ao que lhe é anterior e exterior, além de garantir sua independência em relação “aos *designios do autor*”. Donde a insuficiência de uma leitura sociológica que tome o texto como sintoma e veículo (a diferença ficava bem sublinhada). Examinadas a partir da formalização literária (“*procurar referências de caráter geral nas relações particulares do universo do livro*”), as categorias também podem ser esclarecidas se o analista “*encontrar na sociedade em que o texto foi criado certos pressupostos de análise*”.⁵

O que leva à fatura de um real já existente? A historicidade dessa fatura (e de suas determinações) desafia aquele crítico que fala em nome de uma ideologia ou, outra face da mesma moeda, em nome da aplicação de “*uma técnica convencional de abordagem que não dá conta do que poderia ser a tendência-limite da realidade na obra*”. A ideia de “*tendência-limite*” retoma a questão da fatura e diz respeito às condições da “*verdade do texto*”, que não significa “*pedir ao texto uma relação externa desnecessária, como se ele trouxesse uma verdade científica*”. Tal como está no caderno da aluna, aquela verdade é “*ilusão de realidade que o próprio texto produz, enquanto situação-limite historicamente conceituada, que o analista deve pressupor*.”

As possibilidades históricas dessa “*situação-limite*”, depois de abalada a possibilidade de reconciliação entre o Eu e o mundo em tempos de “*consciência do provisório e do imediato, quando a idéia de missão é substituída pela de função*”, ratificam a opção por um materialismo crítico e dialético como modelo de relação entre sujeito e objeto e, portanto, como modo de conhecimento. “*É possível conhecer a verdade sem ser através de uma posição definida?*” No caso do alcance cognitivo da literatura, a posição de sujeito não seria a de mero paciente do que lhe é exterior, em que não lhe cabe nenhum papel na construção do conhecimento, e tampouco a de construtor privilegiado da realidade (um idealismo extremo sem referências externas e nenhuma garantia). “*A inteligibilidade do mundo é*

⁵ O curso de Pós-graduação “Leitura ideológica dos textos literários”, em Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP em 1975, tinha eixo teórico forte, com análises de textos e seminários dos alunos, e desenvolveu o seguinte programa: I. Dependência e independência da obra; II. Leituras formais que amputam o elemento referencial; III. Leituras referenciais que reduzem ao documento; IV. O problema da leitura radical; V. Radicalização do texto através da escrita; VI. Radicalização do texto através do tema; VII. Mimese, autotelia, práxis: três modos de radicalização; VIII. A leitura crítica como ideologia.

O trabalho final constou de uma dissertação de 20 a 30 páginas datilografadas, com espaço 2 e 32 linhas por página, em torno da seguinte proposta: “O texto e o contexto. O texto é o contexto. O contexto é o texto. O texto não é o contexto. O contexto não é o texto. O texto e/ou o contexto”.

Para dar uma ideia do espectro de leituras da bibliografia básica, à qual eram acrescentadas outras leituras teóricas trabalhadas ao correr do curso e nos seminários, retomo alguns exemplos (sempre em traduções acessíveis, já que quase não havia traduções em português): Theodor Adorno (*Notas de literatura, Prismas e Filosofia della musica moderna*), Georg Lukács (*Problemas del realismo e Marxismo e teoria literária*),

Walter Benjamin (*Mythe et violence* e *Poésie et révolution*), o estruturalismo soviético (*I sistemi di segni* e *lo strutturalismo sovietico*), Iouri Lotman (*La structure du texte artistique*), Julia Kristeva (*Sémiotikê* e *La révolution du langage poétique*), Roger Bastide (*Arte e sociedade*), grupo Tel Quel (*Théorie d'ensemble*), Ferreira Gular (*Vanguarda e subdesenvolvimento*), entre outros

⁶ “O realismo se liga, portanto, à presença do pormenor, sua especificação e mudança. Quando os três formam uma combinação adequada, não importa que o registro seja do interior ou do exterior do homem; que o autor seja idealista ou materialista. O resultado é uma visão construída que pode não ser realista no sentido das correntes literárias, mas é real no sentido mais alto, como aconteceu na obra de Proust, que negava qualquer sentido à chuva de pormenores formada pelo seu grande livro. Ele tinha uma teoria não realista da realidade, que acabava numa grande espécie de transrealismo, literariamente mais convincente do que o realismo referencial, por permitir o curso livre da imaginação e, sobretudo, o uso transfigurador do pormenor, como se ele *criasse* uma realidade além da que experimentamos.” Cf. CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 125.

possível através da ficção e passa pela destruição da pretensão de objetividade e pelo tratamento da palavra”.

O alvo crítico era, portanto, a transformação da tensão produtiva entre objetividade das formas e suas condições históricas em regras de estilo e convenção, que já não respondem ao andamento real do mundo (tal como a “*tentativa que se vê de recuperação de uma teoria dos gêneros*”). Afinal, a “*transformação dos meios expressivos acompanha as transformações da vida*”. O passo seguinte ao esgotamento do Realismo como “*convenção historicamente determinada*” foi um realismo que fosse além da “*aparência dos fatos*”, como a procura de Proust pelo “*desenho oculto*”, quando “*o próprio processo revela a estrutura e o modelo emerge do tempo*”. As observações do curso estão na origem do ensaio “*Realidade e realismo via Marcel Proust*”, publicado primeira vez em 1983.

Tal como no ensaio, a irônica construção proustiana de um pastiche de Goncourt (as descrições apaziguadas na superfície dos objetos e dos fatos não alcançavam um grau de generalidade estrutural) seria uma crítica ao realismo “*de escola*” (o naturalismo, que teve Goncourt como discípulo por um bom tempo). Um *transrealismo* construído pela força da imaginação, que transfigura o pormenor “*como se ele criasse uma realidade além da que experimentamos*”. Coube então uma pergunta, ao lado da qual a aluna anotou a observação: pergunta-provocação. “*No ato preciso da análise, posso colocar o tempo entre parênteses?*”. A “*entrada formal que permite o alargamento posterior da interpretação*” não coloca o tempo entre parênteses. Por isso, evita as “*modalidades de abordagem parcializadoras e alienantes, a saber, o radicalismo conteudístico (que, no limite, nega a literatura e pode dar em crítica como censura) e o radicalismo formalista*”.⁶

Vindo para poemas de *A idade do serrote* (1960), de Murilo Mendes, “*um tempo de outra dimensão*” desvia o discurso das suas referências externas, regido agora por uma lógica analógica e paranomástica, pelo elemento do absurdo e pelo sentimento de crença no milagre e no mistério. Ainda assim é preciso indagar pelas condições objetivas,

os possíveis “*motivos de ordem social e psíquica, subjacentes e não-conscientes que levam à desfiguração sonora e metafórica*” (“*O tempo atual, superado por um tempo de outra dimensão e que não é aquele tempo. Temporizemos*”. Murilo Mendes).

Recuando para efeitos do argumento crítico, foram outras as determinações histórico-sociais que, ainda no Brasil, sustentaram a permanência do ideal de Beleza parnasiana, que entra pelo século XX “*solidamente articulado com a materialização da natureza (caminho inverso ao das inquietações das vanguardas européias)*”. Um repertório de classe social, o da burguesia nacional em ascensão no fim do século XIX, feito de decoro, normas e “*visão advocatícia do mundo*”, que “*curiosamente proclama, ao final um elogio do Espírito*”. Ideal que ganha sentido no âmbito de um confronto entre experiências históricas de temporalidades defasadas, a europeia e a brasileira. Em contraponto à vanguarda europeia, a sobrevivência do ideal parnasiano invade inclusive o nosso modernismo, que, pelo seu lado, dá um passo significativo na antiga tarefa nacional de atualização cultural e superação do atraso (tarefa que mantém e transforma).

Nas vanguardas europeias, o destaque foi dado ao projeto político do primeiro surrealismo de herança dadaísta, “*nova forma de vida que subverte a vida burguesa convencional*” que, programaticamente distante do modelo do romance realista oitocentista, procura liberar a expressão do inconsciente e das energias psíquicas. No entanto, essa proposta emancipatória, que vinha acompanhada da assertiva de que “*a revolução na escrita não existe sem revolução política*”, provocou uma série de perguntas críticas incidindo sobre as relações entre estética e política, arte e práxis da vida, e a sobrevida do próprio movimento: “*Um texto radical na forma será socialmente radical? A radicalização social leva à radicalização estética? Essa relação será necessária, possível, eventual? Como ela se dá? A forma literária convencional pode carregar um conteúdo radical? Pode haver um texto literário efetivamente radical?*”

Desse modo, o curso conferia alta voltagem aos seus assuntos, tratados como problemas histórico-estéticos, abrindo o caminho de um comparatismo literário com consequências. A pergunta que cortava e ligava as reflexões dizia respeito ao modo de tratar um fenômeno que, em resumo, não é fiel às intenções do autor, não funciona como espelho direto da realidade, nem é demonstração de teses. No primeiro caso, ele dá a ver em cifra crítica o que não estava previsto para ser discutido; no segundo, é condição de conhecimento daquilo de que, por natureza diversa, se distancia sem negar; o terceiro caso, no limite, é uma falsa questão, já que o material literário anula o próprio pressuposto. No tratamento da forma literária, de natureza autônoma e construída por conflitos e choques, não caberia nenhuma esquematização ou abstração dos mecanismos de mediação, quer no plano da construção formal, quer no plano dos seus fundamentos práticos.

Tratando-se de posição contrária à tendência de apanhar a obra como reflexo da sociedade, ou como resultado direto de determinações externas, a necessidade de encontrar mediações adequadas entre as séries (numa referência a Tynianov) mobilizava uma noção de forma diversa daquela dos formalistas. A procura pela verdade do texto espera sempre, portanto, por uma interpretação que não corresponda ao suposto desígnio do autor, nem à ideologia do leitor ou à avaliação estrita de um grupo social, e que possa ser uma leitura mediatizada que não rejeite o caráter mediado do próprio objeto analisado. Por isso a insistência no fato de que a interpretação depende sempre da consideração dialética dos mecanismos de mediação, eles mesmos históricos e validados texto a texto (como mostraram uma breve história do conceito e, principalmente, as questões trazidas por textos literários).

Na análise do romance naturalista brasileiro *O cortiço*, Antonio Candido se distanciou da crítica conservadora europeia (que neutralizava o alcance formal e social dos romances de Émile Zola) e também fez restrições à leitura de Lukács, alertando para o risco de extrapolar o interesse

pelos conteúdos, sem atenção ao vigor da forma que os qualifica. Em relação ao método estruturalista (a exemplo de uma análise de Afonso Romano de Sant'Ana), o risco seria o de uma perspectiva formal baseada em sistemas de oposição, sem estudo detido da linguagem (afinal, o estruturalismo não previa uma etapa descritiva?). E, ao mesmo tempo em que tomava por objeto um romance naturalista brasileiro, pensando nas suas especificidades e no papel do Naturalismo no Brasil, ele andava atento às particularidades de outros romances naturalistas estrangeiros, a considerar os cursos oferecidos desde 1968, inclusive fora do Brasil.⁷

No caso de *O cortiço*, o nível estrutural profundo depende da concorrência de várias mediações, pondo em xeque o nacionalismo e a xenofobia do narrador, impedido de perceber a injustiça social e a exploração de classes contidas no assunto do romance e de questionar “os fundamentos da ordem” no Brasil. O perfil de classe do narrador é uma mediação decisiva (o crítico trazia à cena o emissor de um ditado racista e violento que corria à boca pequena nas ruas da cidade. “*Para português, negro e burro, três pês: pão para comer, pano para vestir, pau para trabalhar*”). Os preconceitos e ambiguidades, próprios do intelectual do tempo, são confrontados pelo próprio enredo que, até onde podia ir, qualifica as outras mediações da prosa, dando a vitória ao português desprestigiado pela arrogância do “brasileiro livre daquele tempo”.⁸

Assim, a animalização, num primeiro plano com sentido biológico (como se entendia ser a finalidade única da proposta naturalista), acaba como sinal de exploração do trabalho, e as diferenças raciais (que ocupavam as preocupações dos intelectuais brasileiros) dão lugar à diferença entre ricos e pobres, num romance “*cuja violência social é maior do que supunha o autor*”. No curso de 1975, a sugestão mais poderosa parece ter sido a de que haveria traços formais particulares a conferir em cada um dos nossos romancistas, sustentados por condições objetivas comuns

⁷ Em 1968, Antonio Candido ministrou, na Universidade de Yale, um curso de Literatura Comparada em torno de *Lassommoir*, de Émile Zola, *Malavoglia*, de Giovanni Verga, *O cortiço*, de Aluisio Azevedo, *Vidas secas*, de Graciliano Ramos e *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos. Em 1969, no curso de pós-graduação “Representação e espaço no romance naturalista”, trabalhou com os mesmos autores, à exceção de Graciliano Ramos e Rómulo Gallegos. O volume *O discurso e a cidade*, de 1993, contém um ensaio sobre Émile Zola e um sobre Giovanni Verga, para ficarmos apenas com os textos naturalistas.

⁸ “Penso no brasileiro livre daquele tempo, com tendência mais ou menos acentuada para o ócio, favorecido pelo regime da escravidão, encarando o trabalho como derrogação e forma de nivelar por baixo, quase até à esfera da animalidade, como está no dito. [...] O tipo de gente que o enunciava senti-se confirmado por ele na sua própria superioridade. Essa gente era cônica de ser branca, brasileira e livre, três categorias bem relativas, que por isso mesmo precisavam ser afirmadas com ênfase, para abafar as dúvidas num país onde as posições eram tão recentes quanto a própria nacionalidade, onde a brancura era o que ainda é (uma convenção escorada na cooptação dos ‘homens bons’), onde a liberdade era uma forma disfarçada de dependência”. (Cf.

CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 129; 132). Para um estudo sobre esses ensaios, cf. SCHWARZ, Roberto. Adequação nacional e originalidade crítica. In: _____. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

⁹ “É como se nas sociedades mais atrasadas e nos países coloniais o provincianismo tornasse difícil adotar o Naturalismo com naturalidade, e as coisas do sexo acabassem por despertar inconscientemente um certo escândalo no que se julgavam capazes de enfrentá-las com objetividade desassombrada”. Cf. CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 147-148; 150.

de experiência, dando a ver um complexo trabalho com as mediações, que caberia ao crítico desentranhar.

Dou, como exemplo pontual dos resultados a que o crítico chegou, uma formulação exposta na última versão do ensaio sobre *O cortiço*. As descrições da vida sexual nesse romance vão além do modelo francês e mesmo de outros romances brasileiros. Mas, embora sejam demonstrações de avanço escandalizado, próprio das circunstâncias brasileiras (e diverso do “*enfoque ‘natural’ de Zola*”), também revelam, num plano mais fundo, a circulação de uma violência social que merece reflexão. Violência que o movimento crítico apreende e generaliza: “*Como sempre, quando a Europa diz ‘mata’ o Brasil diz ‘esfolo’*”.⁹

Não é demais dizer que o curso de 1975 propunha uma lição exigente, nada fácil de seguir, que era de método e de postura crítica: aprender com o objeto analisado para poder ir além dele, chegar a uma generalidade histórica a partir de formas literárias particulares, sem simplificar a primeira em esquemas nem fazer elenco prévio e redutor das segundas. Desafio duplicado pela clara necessidade de pensar, não só em termos nacionais, as diferentes experiências que são contadas pelas próprias formas. E pela sugestão de incluir, lado a lado, um exame dos pontos de vista crítico-teórico e literário, compondo, cada um a seu modo, o sentido histórico-social de uma experiência formal-literária (como está exposto nos quatro primeiros parágrafos deste texto). Provavelmente pode ter vindo daí, e também da última versão da análise de *O cortiço*, o caminho tomado pela pesquisa “Naturalismo e antinaturalismo no Brasil”.

A análise do romance *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha, trouxe questões curiosas que acabaram levando aos textos críticos. No romance, os estereótipos naturalistas que, em *O cortiço*, eram colocados em segundo plano pelo enredo permanecem como núcleo duro, e o narrador parece ter um papel singular. Os cacoetes naturalistas, misturados aos traços mais grossos dos chavões contra negros, homossexuais e marinheiros de baixa patente, ganham inflexão irônica do narrador. Sua posição não se resume a mera

indecisão, quando insiste nos lugares-comuns do tempo (embora nem o narrador nem o próprio Bom-Crioulo estejam a salvo deles).

A insistência nos estereótipos e nas avaliações encharcadas de preconceito tem, ela mesma, sentido avaliador do conjunto da situação representada, detalhando os termos cruéis impostos ao desejo de felicidade de Bom-Crioulo, o que o enredo comprova. O lado mais cruel da experiência do negro, ex-escravo, na sua paixão por um grumete branco, de família catarinense, é indissociável das condições da vida popular no país patriarcal e escravocrata. Marcados sempre pela ironia, os valores da hegemonia patriarcal (falo, propriedade e trabalho escravo) invadem, com feição caricata, o ambiente da Rua da Misericórdia por meio do trio formado por D. Carolina, a portuguesa Carola Bunda, Bom-Crioulo e Aleixo. Apenas como um exemplo, é ver como são narrados os episódios em torno dos arremedos de família, encenados dois a dois.

Arranjo entre outros, o arremedo não é alternativa para a vida social ou afetiva: são duríssimas as caricaturas armadas pelo narrador como alegorias do solapamento da própria ordem do desejo, na ausência de horizontes emancipatórios efetivos. Não é possível determinar até que ponto o escritor teve consciência da crítica à ordem social que o seu romance traz embutida na forma. Para os contemporâneos de Caminha, que escreve *Bom-Crioulo* em 1895, cinco anos depois de *O cortiço*, o romance naturalista já estava defasado em relação à produção e à crítica francesas. No entanto, entender a experiência literária brasileira é, desde sempre, levar em conta essa defasagem, que não é apenas formal. Com ela cada escritor teve de se haver no trato com seus materiais, e cada crítico com um instrumental de reflexão que, no período que interessa, estava destinado a fazer uma aposta otimista no Brasil, sem a contrapartida de uma visão realista dos seus aspectos mais problemáticos.

Assim, se, na origem, o projeto naturalista de orientação materialista e científica significava anti-idealismo,

presença do mundo do trabalho, da vida material e sexual, dos temas ligados ao corpo e à sua deterioração (daí o interesse pelas ciências e pela biologia), a entrada do naturalismo entre nós teve ressonâncias e respostas formais muito diversas entre os críticos e os ficcionistas. É preciso mapear os impasses históricos que correspondem a essas respostas, sem esquecer aqueles que determinaram as leituras na matriz. Dentre os críticos brasileiros, Araripe Júnior, por exemplo, apostou numa feição particular do nosso naturalismo, baseado nas vantagens da sociedade nova e cheia de vida. Um naturalismo tropical, e não o de uma “*sociedade exausta*”, mergulhada numa crise que não se queria ver por aqui, e que levava à ascensão das massas e do quarto estado, à corrupção por dinheiro, à fuga do intelectual para posições místicas e extravagantes.

Daí que, embora Araripe visse o Naturalismo com bons olhos, a ele incomodassem os romances de Zola: ausência de heróis, “*formigamento de gente*”, ódios entre as pessoas, ambiente corrupto, povo sem “*elevação dos instintos*”. De modo que, a despeito da lucidez necessária do romance naturalista, seria preciso preservar sua feição particular no Brasil. Em 1888, ele testemunha sobre o susto que o autor de *L'assommoir* pregou em nossos escritores, uma geração que até então não tivera nenhum interesse por Balzac, Stendhal e Flaubert (afirmação por certo exagerada). O susto “*manifestou-se pelas formas mais exageradas que já puderam inventar a preguiça e a mediocridade*”.¹⁰

Cerca de uma década antes da publicação de *Bom-Crioulo*, Sílvio Romero tinha considerado as “*idéias novas*” (positivismo, evolucionismo, naturalismo, espírito científico e racional) como aliadas no combate à mentalidade jesuítica e colonial, mesmo que, por aqui, a transformação para melhor tivesse de se dar, necessariamente, por meio de ideias e fatores culturais: “*fator mental*” e evolucionismo social contra os “*fatores naturais*”, que nos eram desfavoráveis. Por isso mesmo se afastava do que julgou ser, em Zola, uma concepção artística baseada na consideração da vida social e da evolução humana como “*jogo da vida*”.

¹⁰ Araripe Jr. insiste na diferença brasileira por não acreditar existir, entre nós, aquele “mal-estar de almas penadas” nem o pessimismo e a debacle da razão parisiense. Os climas quentes seriam mais apropriados para alucinações sensuais, com mestiços e crioulos inebriados e felizes, surpreendendo “a natureza em flagrante delito de hipocrisia”. Cf. O romance experimental. Aquisições de formas do *Assommoir à Terra*. Evolução transversal do caráter de Zola. A sátira. In: *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Casa de Rui Barbosa, 1963. v. I. p. 56. Movimento do ano literário do ano de 1893. In: *Obra crítica de Araripe Júnior*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Casa de Rui Barbosa, 1963. v. III. Evolução das formas do romance. In: *Obra crítica de Araripe Júnior*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Casa de Rui Barbosa, 1963. v. I. p. 27-28.

animal em ação”, temendo o “*realismo sórdido*” que a compreensão da sociedade como “*fenômeno natural*” poderia trazer, e propondo um “*naturalismo mais vivo, mais correto, mais humano e mais científico*”.¹¹

Qual o preço pago pela combinação entre presença anêmica do romance realista e recepção entusiasmada das novas teorias científicas, aliadas ao susto provocado pelo romance de Zola, como contou Araripe? O conjunto é explosivo, merece desenvolvimento e talvez possa convocar, por um lado, um escritor antinaturalista, Machado de Assis, e, por outro lado e razões diversas, um crítico antinaturalista, José Veríssimo, para quem Machado teria representado, nos romances posteriores a *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a “*nossa melhor sociedade*”, ou ainda, “*nossa sociedade mais civilizada, menos matuta, mas não menos brasileira [...], a sociedade brasileira policiada, culta, cidadã e portanto nosso coeficiente exato, como nação civilizada, e não simplesmente como povo exótico e pitoresco [...]*”.¹²

Talvez por conhecer muito bem a violência dos preconceitos, que as perspectivas racistas da miscigenação só fariam acentuar, Machado não levava em grande conta “*a sociedade brasileira mais civilizada*”. E também não se entusiasmou com os usos positivados do evolucionismo darwinista no contexto brasileiro – “*o otimismo no fim*”, como escreve em “*A nova geração*”, de 1897. Dois anos antes da publicação de *O mulato*, de Aluisio Azevedo, ele se indisputou com a geração combativa de Romero, desconfiado do otimismo excessivo de uma mocidade empolgada pelas ideias científicas do momento, lembrando que muitos daqueles entusiastas “*ainda cheiram a leite romântico*”.¹³

A questão era decidir como tratar literariamente a vida brasileira e o tipo de convivência da elite com escravos, ex-escravos fugidos, libertos e homens livres pobres, incluindo ainda os imigrantes que, desde os anos de 1830, constituíam o tráfico paralelo que alimentava os novos mercados. O escravo fugido e o menino de família imigrante são personagens de *Bom-Crioulo*. Seria demais pensar que um desafio comum foi enfrentado, de modos

¹¹ Cf. ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. v. 5. p. 1637.

¹² Cf. VERÍSSIMO, José. Machado de Assis. In: _____. *Estudos de literatura brasileira*. 6ª série. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1977. p. 103-108.

¹³ Cf. ASSIS, Machado de. *A nova geração*. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985. v. III.

diferentes e em graus diversos de radicalismo formal, por um autor simpático ao naturalismo, Adolfo Caminha, e por um antinaturalista como Machado de Assis?

Afinal, o antinaturalismo machadiano também respondeu a uma pauta de assuntos proibitivos para uma elite provinciana e prepotente. Destaco a sugestão de Roberto Schwarz quanto à “*crueza não-naturalista*” de *Iaiá Garcia*, romance que procurou conciliar subordinação patriarcal e “*compensações materiais e simbólicas*” dos dependentes, cujas aspirações são condenadas ao fracasso pelo impulso realista do romance, que expõe a continuidade do paternalismo. Distante tanto do Realismo quanto do Naturalismo europeus, a crueza machadiana continuará sendo não naturalista, e ao escritor interessará, cada vez mais, escarafunchar os processos de satisfação simbólica dos indivíduos, tanto na esfera privada da família patriarcal quanto nos ambientes da rua, como duas faces da mesma moeda.¹⁴

Em ambos os escritores, com graus de realização diversos, está presente uma crítica ao falso decoro paternalista que recobria perversões e preconceitos próprios de um país escravista, introjetados e disseminados por todo o corpo social. Machado de Assis deu a ver os caminhos do desejo e da sordidez abrindo o trajeto entre vida familiar e vida da rua, apanhando segredos e problematizando desejos e satisfações comprometidos com as regras impostas pelo andar de cima da nossa sociedade. O melhor romance de Caminha foca o procedimento no andar de baixo, completando o quadro geral. De fato, o interesse de Machado pelos meandros mais sórdidos da família patriarcal brasileira veio junto com seu interesse pela vida vivida fora dessa esfera, supostamente cerrada em decoro, moralidade, ordem e progresso.

São níveis profundos da experiência que nem sempre estão no plano mais evidente das narrativas, e que o narrador machadiano muitas vezes pontua com curiosidade, alguma crueldade, ou com intensa piedade. Nos limites deste texto, fica a pergunta pelo papel da ficção naturalista e pelo papel de uma crítica de teor nacionalista, cuja

¹⁴ Cf. SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1981. Para uma avaliação das “soluções formais heterodoxas” e seu alcance pós-naturalista, em Machado de Assis, cf. SCHWARZ, Roberto. “Eugênia”, no capítulo “A sorte dos pobres”. In: _____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2000. Nos termos da “estrutura subjacente” e da “verdade do texto”, tais como aqui comentados, “fatos de composição” como a “desproporção entre brevidade e importância do episódio” encontram seu sentido mais fundo no próprio foco do narrador (um foco de classe), que, sem medir sua crueldade sibilina, e não menos eficaz, não admite laivos de igualdade aos dependentes.

resposta dependerá do exame dos casos. O antinaturalismo de Machado de Assis, cuja verdade pode ser buscada na sua prosa ficcional, talvez possa compor, com o melhor e o pior romance naturalista, a inteligibilidade possível de um mundo ficcionalmente transformado. E os críticos do tempo formarão o coro, como comentadores que representam a voz social bem posta e hegemônica diante das ousadias ou das contensões formais mais reveladoras.

Referências

- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: MEC/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1958-1963. 5 v. Organização de Afrânio Coutinho.
- ASSIS, Machado de. A nova geração. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985. v. III.
- CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 147-148; 150.
- _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 125.
- _____. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentações e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades/34, 2002. p. 60.
- ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. v. 5. p. 1637.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1981.
- _____. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 129.
- _____. Adequação nacional e originalidade crítica. In: _____. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. “Eugênia”, no capítulo “A sorte dos pobres”. In: _____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2000.
- VERÍSSIMO, José. Machado de Assis. In: _____. *Estudos de literatura brasileira*. 6ª série. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1977. p. 103-108.