

# opiniões

eISSN: 2525-8133

revista dos alunos de  
literatura brasileira

ano 12 número 23



opiniões

enfim,  
cada um  
o que quer aprova,  
o senhor sabe,  
pão ou pães  
é questão de opiniões.

João Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*.

# opiniães

revista dos alunos de literatura brasileira

ano **12**, número **23**



**Opiniões: Revista dos Alunos de Literatura Brasileira**

Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo

Av. Professor Luciano Gualberto, 403 – Cidade

Universitária/Butantã

São Paulo – SP – Brasil. CEP: 05508-900

<http://www.revistas.usp.br/opiniaes> | [opiniaes@usp.br](mailto:opiniaes@usp.br)



<https://www.facebook.com/Opiniaes>



@revista.opiniaes

Catálogo na publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Opiniões: Revista dos Alunos de Literatura Brasileira / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – ano 12, n. 23 (2023) – São Paulo: FFLCH-USP, 2023.

Semestral

ISSN Eletrônico: 2525-8133

1. Literatura brasileira. 2. Crítica Literária. I. Título.

CDD 869-09981



fflch



*Opiniões* é uma publicação dos alunos do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

### **Universidade de São Paulo – USP**

Reitor: Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Júnior | Vice-Reitor Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

### **Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH** Diretor:

Prof. Dr. Paulo Martins | Vice-Diretor: Prof. Dr. Ana Paula Torres Megiani

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – DLCV

Chefe: Manoel Mourivaldo Santiago Almeida | Vice-Chefe: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Cilaine Alves Cunha

### **Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira** Coordenador: Prof.

Dr. Erwin Torralbo Gimenez | Vice-coordenador: Prof. Dr. Fabio Cesar Alves

### **Editores responsáveis n. 23**

Ana Clara da Costa Carvalho Fernandes (USP), Bruna Martins Coradini (USP), Max Luiz Gimenes (USP).

### **Comissão editorial**

Admárcio Rodrigues Machado, Amanda Angelozzi Silva, Ana Clara da Costa Carvalho Fernandes, Bruna Martins Coradini, Diego Andrade de Carvalho, Eduardo Marinho da Silva, João Paulo Bense, Leandro Antognoli Caleffi, Mariana Carlos Maria Neto, Max Luiz Gimenes, Rafael Bonavina Ribeiro, Thomas Prado de Oliveira, Tiago Salomon Bezerra Mouallem.

### **Conselho editorial**

Professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (DLCV-FFLCH-USP): Alcides Celso Oliveira Villaça, Alfredo Bosi (*in memoriam*), André Luís Rodrigues, Antônio Dimas de Moraes, Augusto Massi, Cilaine Alves Cunha, Eliane Robert de Moraes, Erwin Torralbo Gimenez, Fabio Cesar Alves, Hélio de Seixas Guimarães, Ivan Francisco Marques, Jaime Ginzburg, Jefferson Agostini Mello, João Adolfo Hansen, João Roberto Gomes de Faria, José Antônio Pasta Junior, José Miguel Wisnik, Luiz Dagobert de Aguirre Roncari, Marcos Antônio de Soares, Marcos Roberto Flaminio Peres, Murilo Marcondes de Moura, Priscila Loyde Gomes Figueiredo, Ricardo Souza de Carvalho, Simone Rossinetti Rufinoni, Telê Ancona Lopez, Vagner Camilo e Yudith Rosenbaum.

**Revisão**

Amanda Angelozzi Silva, Ana Clara da Costa Carvalho Fernandes, Bruna Martins Coradini, Bruno Rodrigues, Diego Andrade de Carvalho, Eduardo Marinho da Silva, João Paulo Bense, Leandro Antognoli Caleffi, Mariana Carlos Maria Neto, Max Luiz Gimenes, Rafael Bonavina.

**Diagramação**

Selma Consoli - MTb 28.839

**Ilustrações**

Ana Novi, com inserção dos títulos das seções e das informações de capa sobre as obras. Crédito das imagens: Fundo Antonio Candido do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

**Agradecimentos**

Paulo Martins, Ana Luisa Escorel, Elisabete Marin Ribas, Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos, Flávio Aguiar, Aurora Fornoni Bernardini, Paulo Franchetti, Edu Teruki Otsuka, Eduardo Marinho da Silva.

**Contatos**

<http://www.revistas.usp.br/opiniaes> | [opiniaes@usp.br](mailto:opiniaes@usp.br)

**Redes sociais**

[facebook.com/opiniaes](https://facebook.com/opiniaes) | [@revista.opiniaes](https://twitter.com/revista.opiniaes)

# sumário

## editorial

### **Presença de Antonio Candido**

Ana Clara Fernandes, Bruna Martins Coradini e Max Luiz Gimenes 12-14

## dossiê temático

### **Retratos de família: leitura de um ensaio de Antonio Candido**

*Family Portraits: Lecture of an Antonio Candido's Essay*

Rodrigo Ramassote 16-39

### **Notas esparsas: Antonio Candido e o romance de 30**

*Notes on Antonio Candido and the Brazilian Novel of the 1930s*

Dimitri Takamatsu Arantes 40-65

### **Antonio Candido, o romance e a formação da Literatura Brasileira**

*Antonio Candido, the Novel and the Formation of Brazilian Literature*

Erica Maria do Carmo dos Reis e Jáder Vanderlei Muniz de Souza 66-81

**Um panorama sobre a recepção inicial de *Perto do coração selvagem***

*An Overview of the Initial Reception of* *Near to the Wild Heart*

Diego Andrade de Carvalho

82-102

**Entre a chuva e o sol: amor e sociedade em “Um dia de chuva”, de Eça de Queiroz**

*Between the Rain and the Sun: Love and Society in “A Rainy Day”, by Eça de Queiroz*

Max Luiz Gimenes

104-129

## entrevistas

**Entrevista com a professora Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos**

*Interview with Professor Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos*

Ana Clara Fernandes, Bruna Martins Coradini, Max Luiz Gimenes e Rafael Bonavina

132-142

## coletânea

**Uma conversa sobre Antonio Candido**

*A Discussion about Antonio Candido*

Paulo Franchetti

144-152

**Prolegômenos a “A leitura crítica como ideologia” (anotações)**

*Prolegomena to “Critical Reading as Ideology” (notes)*

Aurora Bernardini

154-159

**Antonio Candido e o “fim das utopias”**

*Antonio Candido and the “End of Utopias”*

Edu Teruki Otsuka

160-174

**Antonio Candido reavaliando Vargas**

*Antonio Candido Rethinking Vargas*

Flávio Aguiar

176-181

# criação literária

## **Lisianthus e astromélias**

Fabiana Rodrigues Carrijo 184-185

## **balões**

Carolina Pazos 186-189

## **Aura e o esoterismo**

Samara Fernanda Buoso 190-193

## **Cardioide Opinas**

Marcelo Calderari Miguel 194-195

## **Desalienados no paraíso: um escrito póstumo de Simão Bacamarte**

Edvaldo Ribeiro Brandão 196-199

## **Naquela noite: uma história de feminicídio**

Adriana Merly Farias 200-202

## **Memória é tudo**

Gracinara Teixeira 203

## **O escritor e a essência literária**

Adriana Claudia Martins 204-205

## **O nome da rua**

Emily Aragão 206-209

## **O tango do último desejo**

Manoel Matias Medeiros de Araújo 210-213

## **Princípio e fim**

Gabriel de Albuquerque Barbosa Baumann 214-215

## **Salve, Ananias!**

Juliana C. Alvernaz 216-217

# tema livre

**Sertão macabro: elementos fantásticos no conto “Os curiangos”**

*Ghastly Backland: Fantastic Elements in the Short Story “Os curiangos”*

Bruna Martins Coradini

220-245

**O sublime e *A fome***

*The Sublime and The Hunger*

Edson José Rodrigues Júnior

246-266





editorial



# presença de antonio candido

Antonio Candido de Mello e Souza (1918-2017) foi um dos maiores intelectuais brasileiros do século XX. Passados seis anos desde sua morte, a relevância do crítico, que extrapola a estreiteza das fronteiras disciplinares, permanece como um dado da realidade cultural brasileira. Sua presença praticamente incontornável nos cursos de humanidades Brasil afora, como bibliografia fundamental, bem como no debate público em geral, como referência mais ou menos explícita, atesta a importância e a contemporaneidade do autor de *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880* (1959).

Isso porque Antonio Candido, com seu trabalho tanto nas ciências sociais como nos estudos literários, ajudou o país a pensar a si próprio: sua sociedade, sua literatura, a conexão entre ambas e a relação delas com a sociedade moderna e a literatura ocidental de maneira geral. Sua atividade intelectual, contudo, deu-se de meados até o final do século XX, e o século XXI, como sabemos, tem sido marcado por variadas e cada vez mais velozes mudanças, que atingem, inevitavelmente, a sociedade e a literatura brasileiras. Nesse sentido, cabe a questão: as ferramentas desenvolvidas pelo crítico e seus achados ainda são capazes de nos ajudar frente aos desafios postos pela contemporaneidade?

A fim de promover esse tipo de reflexão, a *Opiniões*, por ocasião do aniversário de trinta anos de *O discurso e a cidade* (1993), um dos livros mais importantes na trajetória do crítico, dedica o dossiê temático deste n. 23 a Antonio Candido. Mais especificamente, à discussão das contribuições e dos desdobramentos da obra de Candido para a teoria literária brasileira, buscando evitar tanto as celebrações meramente laudatórias como as acusações levianas e anacrônicas, duas faces estéreis, quando não contraproducentes, de um mesmo mal que parece rondar figuras que adquirem tamanha projeção em seus campos de atuação.

O **Dossiê** desta edição contém cinco artigos, tão interessantes quanto diversos entre si, demonstrando, com isso, a riqueza do próprio objeto em questão. Abre a seção “Retratos de Família: leitura de um ensaio de Antonio Candido”, texto de Rodrigo Martins Ramassote que evidencia a importância central e as repercussões de “The Brazilian Family” (1951) na obra posterior do crítico, tanto nas ciências sociais como nos estudos literários. Passando aos estudos literários propriamente ditos, três textos se debruçam sobre aspectos da obra candidiana.

“Notas esparsas: Antonio Candido sobre o romance de 30”, de Dimitri Takamatsu Arantes, reconstitui as linhas principais da crítica de Candido dedicada ao romance de 1930, tendo como eixo a análise de três conceitos (a pré-consciência do subdesenvolvimento, o desrecalque localista e a rotinização da estética modernista). Já “Antonio Candido, o romance e a formação da Literatura Brasileira”, de Erica Maria do Carmo dos Reis e Jäder Vanderlei Muniz de Souza, revisita a bibliografia sobre o romance e a formação da literatura no Brasil do autor para evidenciar os elementos que caracterizam, na visão dele, esse gênero literário. Por sua vez, “Um panorama sobre a recepção inicial de *Perto do coração selvagem*”, de Diego Carvalho, realiza um panorama sobre a fortuna crítica inicial do romance *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, recorrendo a textos de Antonio Candido, Álvaro Lins, Lauro Escorel, Lêdo Ivo e Sérgio Milliet. Encerrando o dossiê, “Entre a chuva e o sol: amor e sociedade em ‘Um dia de chuva’, de Eça de Queiroz”, de Max Luiz Gimenes, analisa e interpreta uma obra literária – o conto póstumo “Um dia de chuva”, de Eça de Queiroz – a partir de sugestões deixadas por Antonio Candido em sua obra e valendo-se da aplicação de seu método crítico.

Para **Entrevistas**, tivemos a enorme alegria de conversar com uma ex-aluna e amiga de Antonio Candido, a professora Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos, que compartilhou conosco algumas de suas vivências com o crítico e algumas de suas interpretações sobre aspectos da obra e da contribuição candidiana.

**Coletânea**, seção dedicada à colaboração de professores convidados, conta com quatro contribuições igualmente tão diversas entre si quanto interessantes. Os temas dos textos variam das ideias críticas às ideias políticas de Antonio Candido e vão de abordagens mais analíticas até exercícios mais memorialísticos. “Uma conversa com Antonio Candido”, ensaio de Paulo Franchetti, aborda a questão do gosto na historiografia literária do autor. Relembrando os tempos em que foi aluna do crítico, Aurora Bernardini compartilha suas anotações de aula de um curso de pós-graduação ministrado por Candido nos anos 1970, no texto “Prolegômenos a ‘A leitura crítica como ideologia’ (anotações)”. Em “Antonio Candido e o ‘fim das utopias’”, Edu Teruki Otsuka comenta temas em torno do livro homenageado neste número da revista, indicando as articulações entre a concepção de *O discurso e a cidade*, o projeto crítico do autor e sua visão política socialista. Ainda no terreno da política, fecha a seção “Antonio Candido reavaliando Vargas”, crônica em que Flávio Aguiar rememora sua relação de amizade com o crítico e os temas das conversas entre eles, com destaque para a reavaliação feita por Candido a respeito do papel histórico da liderança política de Getúlio Vargas.

**Criação Literária**, seção dedicada a textos artísticos em poesia ou prosa recebidos em fluxo contínuo, contém doze produções de escritores e escritoras de diversas partes do Brasil, que contribuíram com poemas, contos e crônicas. Os temas são os mais variados possíveis: o amor e a diversidade de afetos; o

autoconhecimento; o fazer literário; o luto e o morrer. Essa multiplicidade se faz importante a fim de que o leitor (re)conheça diferentes experiências e perspectivas sobre a realidade, o que confirma, desse modo, o papel de humanização da literatura preconizado por Antonio Candido em “O direito à literatura”.

Por fim, **Tema Livre** traz debates instigantes voltados à literatura brasileira, porém sem necessariamente se vincularem ao tema do dossiê. São dois os artigos que compõem a seção nesta edição: “Sertão macabro: elementos fantásticos no conto ‘Os curiangos’”, de Bruna Martins Coradini, que analisa o conto “Os curiangos”, de Valdomiro Silveira, com base nas contribuições de Tzvetan Todorov e Remo Ceserani; e “O sublime e *A fome*”, de Edson José Rodrigues Júnior, que aborda a manifestação do sublime no romance *A fome: cenas da seca no Ceará*, de Rodolfo Teófilo.

A arte utilizada na capa e na abertura de cada uma das seções desta edição é de autoria da artista visual Ana Novi, a quem agradecemos pelo belíssimo trabalho. As colagens foram realizadas a partir de fotografias do fundo Antonio Candido do Arquivo do IEB-USP, ao qual também agradecemos pela disponibilização do material, na figura de Valéria Valente. A utilização dessas imagens pela revista foi gentilmente autorizada pela família do crítico, à qual também agradecemos, na pessoa de Ana Luisa Escorel.

Ainda no terreno dos agradecimentos, gostaríamos de expressar gratidão também a todas e todos que contribuíram para que este n. 23 da *Opiniões* se tornasse realidade: os pesquisadores que nos enviaram seus artigos, os professores que aceitaram nossos convites, os colegas da Comissão Editorial que nos deram todo o suporte necessário no difícil mas prazeroso processo de editar uma revista acadêmica. Agradecemos, por fim, a nossa Faculdade, na figura do diretor Paulo Martins, pela oportunidade de essa edição ser não apenas on-line mas também impressa, como parte das ações institucionais de comemoração dos 90 anos da FFLCH e da USP, o que a torna ainda mais especial.

Desejamos a todas e todos, na tela ou nas folhas impressas, uma boa leitura!

Ana Clara Fernandes, Bruna Martins Coradini e  
Max Luiz Gimenes



# dossiê



### **Retratos de família: leitura de um ensaio de Antonio Candido**

*Family Portraits: Lecture of an Antonio Candido's Essay*

Autoria: Rodrigo Ramassote

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5272-2692>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8647285263155327>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.216210>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/216210>

Recebido em: 21/09/2023. Aprovado em: 21/10/2023.

---

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 12, n. 23, jul.-dez., 2023.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

Contato: [opiniaes@usp.br](mailto:opiniaes@usp.br)

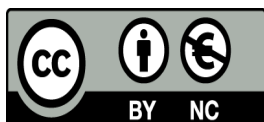
 [fb.com/opiniaes](https://fb.com/opiniaes)  [@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/revista.opiniaes)

---

### **Como citar (ABNT)**

RAMASSOTE, Rodrigo. Retratos de família: leitura de um ensaio de Antonio Candido. *Opiniões*, São Paulo, n. 23, pp. 16-39, 2023. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.216210>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/216210>.

### **Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)**



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.



# retratos de família: leitura de um ensaio de antonio candido

*Family Portraits: Lecture of an Antonio Candido's Essay*

**Rodrigo Ramassote<sup>1</sup>**

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.216210>

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo mais amplo evidenciar a centralidade e as ressonâncias de “The Brazilian family”, de autoria de Antonio Candido (1918-2017), no interior de parte significativa de sua obra, seja no campo da sociologia, seja no dos estudos literários. Para tal, apresento e discuto os principais argumentos do artigo à luz da sondagem dos condicionantes familiares e sociais de Candido, do exame das injunções profissionais e acadêmicas com as quais ele se defrontou e, por fim, da possível atualidade de seu conteúdo.

**Palavras-chaves:** Antonio Candido; Família Patriarcal; Cássia (MG); História da Antropologia; Produção Intelectual.

**Abstract:** The major aim of this article is to highlight the centrality and resonance of “The Brazilian family”, authored by Antonio Candido (1918-2017), within a significant part of his work, be it in the field of sociology or literary studies. To this end, I present and discuss the main arguments of the mentioned article in the light of Candido’s probing into family and social conditions, the examination of the professional and academic injunctions with which he was faced and, finally, the possible timeliness of its content.

**Keywords:** Antonio Candido; Patriarchal family; Cássia (MG); History of Anthropology; Intellectual production.

---

<sup>1</sup> Rodrigo Ramassote é Pós-doutor em Antropologia Social pela USP e Técnico em Ciências Sociais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). E-mail: ramassote@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5272-2692>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8647285263155327>.

“A família representa uma experiência pessoal para todos. É impossível considerá-la como tema de pesquisa sem ser influenciado pelas impressões e pelas ideias mais íntimas de cada um. E é da mesma forma impossível escrever sobre a família sem despertar nos leitores lembranças de experiências e de problemas pessoais (MITTERAUER & SIEDER *apud* RÊGO, 2008, p. 13)

“Vivi em Cássia até os dez anos e a minha sensibilidade sofreu de maneira decisiva a marca desse canto do mundo” (CANDIDO, 2003, p. 9).

O objetivo mais amplo deste artigo é evidenciar a centralidade e as ressonâncias<sup>2</sup> de “The Brazilian family”, de autoria de Antonio Candido (1918-2017), no interior de parte significativa de sua obra no campo da sociologia e no dos estudos literários. Ao mesmo tempo, busco indicar certas afinidades e correspondências entre o conteúdo do ensaio e a experiência familiar de seu autor, espreitando a presença não apenas de concepções de fundo, como também de indicações textuais explícitas que remontam à origem e aos padrões de sociabilidade por ele vivenciados em seu grupo familiar. Por fim, destaco a possível atualidade e relevância do ensaio, à luz das discussões antropológicas mais recentes sobre a família no Brasil.

Embora pouco comentado e jamais traduzido para o português, “The Brazilian family” reveste-se de decisiva importância para parte substantiva dos escritos sociológicos de seu autor, ao cristalizar algumas preocupações recorrentes e permanentes sobre os princípios que regulam as práticas e representações da sociabilidade familiar, bem como o seu papel e lugar no processo de ocupação e povoamento do país. De igual maneira, as teses centrais do artigo também podem ser perscrutadas em suas reflexões e análise sobre obras literárias, o que indica a existência de conexões temáticas e desafios analíticos comuns que atravessam as frentes de atuação e pesquisa em que Candido se dividiu ao longo da carreira – inicialmente como professor assistente da Cadeira de Sociologia II na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL) da Universidade de São Paulo (USP)<sup>3</sup> e, posteriormente, como responsável pelo curso de Teoria literária e Literatura Comparada (TLLC) na mesma instituição (RAMASSOTE 2010a; 2010b).

As reflexões do presente artigo se subordinam a um conjunto de interesses mais amplo sobre a história da antropologia no Brasil em suas intersecções e

<sup>2</sup> Sigo aqui as considerações do próprio Candido a respeito da “fertilização entre textos literários”, na qual a ressonância consiste no “eco de um texto em outro”, sendo possível distinguir dois tipos: inspiração e citação. Cf. CANDIDO, 2004.

<sup>3</sup> Entre 1942 e 1958, Candido foi primeiro professor-assistente da Cadeira de Sociologia II da FFCL-USP, participando de eventos e congressos científicos, publicando artigos acadêmicos e lecionando disciplinas na graduação do curso de Ciências Sociais da FFCL-USP. Sobre a produção sociológica de Candido, com especial ênfase em *Os Parceiros do Rio Bonito*, ver JACKSON (2002).

diálogos com áreas temáticas e disciplinas acadêmicas afins – em especial com o pensamento social brasileiro e com os estudos literários (RAMASSOTE 2013). No que segue, esmiuçarei as proposições centrais de “The Brazilian Family”, para averiguar, em seguida, seus ecos na experiência familiar do autor. Na sequência, sigo em frente sondando as reverberações do ensaio em *Os Parceiros do Rio Bonito* (1964), em “A vida familiar do caipira” (1954) e no célebre estudo literário “Dialética da malandragem” (1970). Na parte final, aponto a possível atualidade de “The Brazilian Family”, buscando valorizar de maneira produtiva seus achados principais no intuito de indicar sua influência difusa nas discussões contemporâneas sobre o tema.

## uma certa família brasileira

Publicado no volume *Brazil: portrait of half a continent* (1951), organizado por T. Lynn Smith e Alexander Marchant, “The Brazilian Family”, conforme Jackson informa, foi encomendado pelos organizadores “a Fernando de Azevedo que, impossibilitado, sugeriu o nome de Antonio Candido para o substituir” (JACKSON, 2002, p. 46). Nessa altura, Candido se integrava, como primeiro professor-assistente, à Cadeira de Sociologia II, da FFCL da USP, e estava às voltas com a preparação de sua tese doutorado, que viria ser defendida em agosto de 1954 (CANDIDO, 1964).

“The Brazilian Family” se dedica ao “estudo sociológico da família brasileira”, com base na análise histórico-social das transformações de sua estrutura interna, função social e fundamentos morais entre o século XVI e a primeira metade do XX. Para tal, Candido recorre a fontes bibliográficas de ordem diversa (clássicos de nossa historiografia, autores literários, compilações de documentos primários) e, em particular, à releitura dos principais modelos analítico-interpretativos então disponíveis sobre o estudo da família patriarcal brasileira<sup>4</sup>.

Partindo do pressuposto de que a família patriarcal colonial “foi a base sobre a qual se desenvolve a moderna família conjugal, cujos traços só podem ser entendidos se examinarmos sua origem” (CANDIDO, 1951, p. 291), Candido principia sua análise pela consideração do perfil societário e procedência geográfica dos colonos portugueses, oriundos em sua maioria das “zonas rurais e das camadas média e baixa da sociedade” (CANDIDO, 1951, p. 292). Em consequência, eles “devem ter pertencido ao tipo mais conservador na participação cultural, e terem sido mais ligados à velha estrutura patriarcal familiar do que as camadas mais

<sup>4</sup> Todas as passagens extraídas do artigo foram por mim traduzidas.



altas e as populações urbanas” (*Idem*, *ibidem*). A sua “figura clássica”, assentada na tradição cultural local e evocada em fontes literárias, é a de “um líder de grupo, truculento e autoritário, um homem de costumes rudes e possuidor de alto senso de dignidade” (CANDIDO, 1951, p. 292).

Por razões adversas (a escassez de mulheres brancas; a presença de mulheres indígenas e, pouco depois, negras, “subjugadas pela condição servil aos desejos dos conquistadores” (CANDIDO, 1951, p. 292);<sup>5</sup> e, por fim, a necessidade de contrair uniões com chefias de etnias indígenas, a fim de favorecer alianças políticas), a organização familiar portuguesa típica não encontrou, inicialmente, condições favoráveis para se transplantar para o país recém-descoberto. Em seu lugar, sustenta Candido, imperou o recurso às uniões conjugais “irregulares”, de cujas relações sexuais circunstanciais e efêmeras surgiram um grande número filhos ilegítimos e mestiços, os quais, por sua vez, vieram a compor “uma camada social que provocou sérios problemas do ponto de vista do status e da acomodação sociocultural” (CANDIDO, 1951, p. 294).

Do impasse causado pela coexistência precária entre o modelo de organização familiar portuguesa e o contrafluxo de uniões irregulares, gerando numerosa prole de mestiços e bastardos, a família patriarcal assumiu no Brasil uma “estrutura dupla”: um núcleo central, composto pelo chefe de família, sua esposa e descendentes legítimos, legalizado e interessado na conservação de sua posição social e de seu patrimônio econômico; e, ao seu redor, um núcleo periférico, complexo e de difícil delimitação, formando um numeroso apêndice de indivíduos de procedência diversa e que mantinham diferentes relações com os chefes de família – parentes distantes, concubinas do chefe e seus filhos ilegítimos ou de criação, afilhados, serviçais, agregados e escravos.

No núcleo legal prevaleciam a mais rígida hierarquia interna e a submissão dos demais membros à autoridade e vontade incontestes do chefe de família, cuja dominação correspondia “às necessidades da organização social de um imenso país sem política e caracterizado por uma economia que dependia da iniciativa em larga escala e do comando sobre uma numerosa força de trabalho de escravos” (CANDIDO, 1951, p. 294). Nesse quadro geral, o grupo familiar constituía o “grupo dominante no processo de socialização e integração”, marcado por uma

---

<sup>5</sup> Em lugar de defender os efeitos da miscigenação na redução de distâncias sociais e no abrandamento do preconceito racial, como outros autores haviam assinalado, Candido assevera que “as familiaridades sexuais com mulheres não eliminavam o preconceito de cor, o qual persistia de modo acentuado no Brasil durante e após o período colonial. Este preconceito era mais social que racial e funcionava para a defesa do núcleo familiar legal e arrogante” (CANDIDO, 1951, p. 293). Prova disso, para Candido, são os percentuais irrisórios de casamentos admitidos entre indivíduos de distintas etnias “puras” em contraste com os altos índices de “filhos de sangue misturado” (CANDIDO, 1951, p. 293).

organização interna e códigos de comportamento rigidamente demarcados, por uma inflexível hierarquia de formas de tratamento e um senso estreito de honra doméstica.

Como forma de garantir a “preservação do status e dos bens econômicos numa sociedade cheia de raças misturadas e aventureiros” (CANDIDO, 1951, p. 298), mas também “se defender, prosperar e produzir”, o núcleo legal lançava mão da prática, largamente disseminada, de incentivar uniões matrimoniais dentro do mesmo grupo, instaurando vínculos de solidariedade entre parentes de vários graus. De igual maneira, recorria-se à criação de filhos de outros parentes, reforçando a ampla estrutura do sistema de parentesco sobre o qual se alicerçou as bases de nossa civilização.

Tal situação permitia a integração dos núcleos familiares a “grupos maiores”, juntos constituindo “o sistema social por excelência do Brasil patriarcal, o qual se baseava na solidariedade do parentesco” (CANDIDO, 1951, p. 298). Estabelecia-se, então, uma estrutura familiar abrangente, constituída por meio de alianças parentais e laços de compadrio, resultando na ampliação de seu raio de abrangência e ação para além das dependências das grandes propriedades territoriais e “formando um poderoso sistema de dominação econômica e política e, assim, para a aquisição e manutenção de prestígio e status” (CANDIDO, 1951, p. 298).

Longe da proteção e do amparo conferidos pela família patriarcal, aqueles que não se enquadravam em sua estrutura dúplice (em sua grande maioria os filhos ilegítimos renegados e os libertos, sobre os quais pesavam, de forma combinada, os conceitos de “ilegitimidade”, “mistura racial” e “ausência de status social”) ficavam, via de regra,

[...] excluídos da periferia do grupo familiar e eram incluídos aos elementos menos considerados da população, contribuindo para a formação da grande massa dos degradados socialmente, os vagabundos e elementos desordeiros, que constituíam grandes porções de nossa população no século XIX. Com a cessação das *bandeiras* e da corrida do ouro a massa dependente de homens livres desempregados, a maioria deles mestiços, foram gradualmente separados dos grupos que as mantinham - isto é, das famílias patriarcais às quais serviam como agregados - e tornavam-se um substrato social amorfo e anônimo [...] (CANDIDO, 1951, p. 302).

Nessa esfera “não-familiar”, “consequência dramática da economia latifundiária e da estrutura doméstica patriarcal”, seus integrantes, “rejeitados pelos grupos familiares e criados fora deles”, se “reproduziam a esmo e viviam sem normas regulares de conduta” (CANDIDO, 1951, p. 304). Abandonados à própria sorte, essa “massa dependente de homens livres desempregados”, viria a formar, nos séculos XIX e XX, as “classes baixas da nova sociedade” (CANDIDO, 1951, p. 305).

De acordo com Candido, desde as primeiras décadas do século XIX, impulsionada pelas intensas transformações sociais, econômicas e políticas advindas dos processos de urbanização, industrialização, proletarianização, imigração e aculturação, a estrutura familiar dúplice e sua mentalidade correlata começaram a esboçar, passando por uma “série ininterrupta” de modificações. Embora distinga, no decurso desse processo, diferenças regionais significativas, Candido constata, no conjunto, a diminuição da estrutura do grupo familiar e restrição de sua ação econômica e política, concentrando-se nas “funções mais específicas da família”: procriação e disciplina dos impulsos sexuais.

Com o esgarçamento da estrutura e modificação da mentalidade da família patriarcal brasileira, assinaladas por Candido na parte final do ensaio, destacam-se: a) o declínio da figura do pai como líder grupal e da irresoluta subordinação dos demais membros familiares aos seus desígnios; b) mudanças significativas nas formas de tratamento e padrões de interação entre os membros familiares, resultantes da abertura de novas possibilidades de inserção no mercado de trabalho e da maior igualdade de status por parte de homens e mulheres; c) as decisões sobre as escolhas conjugais passam da esfera familiar para a dos diretamente envolvidos; d) o aumento do número de desquites e de casamentos com desquitados; e) o enfraquecimento dos laços de parentesco e, conseqüentemente, o declínio da família extensa em favor do grupo conjugal (Idem, pp. 308-309); f) a presença de uma moralidade sexual permissiva ao adultério masculino e tolerante em relação à prostituição.

## observando o familiar

Nos parágrafos iniciais de “The Brazilian Family”, Candido adverte que, embora pretenda oferecer “uma visão geral do problema”, em boa parte válida e extensiva às demais regiões do país, suas considerações se referem, sobretudo, à “área histórica de influência paulista” (CANDIDO, 1951, p. 291), donde provêm os exemplos fornecidos e a experiência pessoal do autor.

Com efeito, não faltava a Candido conhecimento sobre a composição interna e os padrões de conduta e valores morais predominantes, tampouco sobre as transformações que se operavam no interior das famílias extensas de tipo patriarcal. Descendente, pelo lado paterno, de setores tradicionais oligárquicos da região sudoeste do estado de Minas Gerais<sup>6</sup>, Candido passou seus primeiros

---

<sup>6</sup> O que segue deriva tanto das memórias de Ana Luisa Escorel, filha primogênita de Candido, quanto materiais documentais e bibliográficos recolhidos nos municípios de Cássia (MG) e Passos (MG), assim como conversas com moradores e pesquisadores, visitados breve e intermitentemente entre março e agosto de 2013. Cf. ESCOREL (2010).

onze anos de vida em meio à numerosa parentela residente nos municípios de Santa Rita de Cássia [atualmente Cássia] (MG) e, em menor número, Passos (MG). Seu trisavô, Silvério José de Souza Mello (1780-1843), foi proprietário de terras e da Fazenda Pedra Branca na localidade da Freguesia de Santana das Lavras do Funil [atualmente Lavras] (MG). Por razões desconhecidas, alterou a ordem do sobrenome, casando-se em 1810 com Maria Inocência do Lago, com quem teve doze filhos, quatro homens e oito mulheres. Pela altura de 1844, quase toda a descendência dos Mello e Souza, por iniciativa de Jerônimo Pereira Mello e Souza (1814-1891), terceiro varão, migra para o então arraial de Passos (MG), possivelmente atraída, de um lado, pelo crescimento econômico provocado pela progressiva substituição das atividades de subsistência e da produção, em escala reduzida, de açúcar e seus derivados pela pecuária extensiva e, de outro, motivada pela fracassada tentativa de criação de uma Província Independente, episódio que ficou conhecido, na história de Minas Gerais, como “Revolução de 1842” e que envolveu principalmente as Vilas de Campanha, Lavras e adjacências<sup>7</sup>.

Na origem de Passos (GRILO, 1990; 1998 e 2012), encontra-se a faisqueira de Bonsucesso, que, com o esgotamento das reservas de ouro nas lavras circunvizinhas, já em fins do século XVIII, se adensa a partir da chegada de famílias adjacentes e de aventureiros e garimpeiros que se dispersaram pelo território, muitos deles passando a adquirir sesmarias ou se apossando de terras devolutas, para se concentrar em atividades agropastoris. Ao longo desse processo, que se prolonga pela primeira metade do século XIX, surgem as primeiras fazendas e, em seus arredores, roças e sítios do então arraial de Nosso Senhor dos Passos. Durante o Período Regencial, favorecidas por facilidades governamentais diante do clima de instabilidade política, afluem famílias prósperas das regiões adjacentes, com especial destaque para as de Candeias, São Bento do Tamanduá e Lavras do Funil. Num primeiro momento, convergiram para a região membros das famílias Lemos e Pimenta de Abreu, que, egressos de Candeias, adquiriram grandes propriedades de terras e contribuíram para a instalação de benfeitorias civis e religiosas na paragem – construção de nova capela (Capela Curata), cemitério e a requisição de instalação de um Juizado de Paz (1831). Poucos anos depois, uma nova leva de famílias de posses – dentre elas, os Mello e Souza, Caetano Machado

---

<sup>7</sup> De acordo com Antonio Grilo, em estudo sobre a história político-administrativa da Câmara Municipal de Passos, “várias famílias se mudaram para a nossa Freguesia [Passos], motivadas por uma somatória de fatores: fugir das possíveis ‘devassas’ e inquéritos e encontrar alternativas econômicas melhores, salientando-se, neste caso, a atração que a fertilidade das terras ribeirinhas do Rio Grande exercia [...]. Dentre as famílias, destacam-se as de José Caetano Machado, a do futuro Barão de Passos, Jerônimo Pereira de Mello e Souza, e a de Urias Antonio da Silveira” (GRILO, 1998, p. 17).

e Silveira – aportou na localidade e se concentrou na criação e comercialização da pecuária bovina para o abastecimento da região de São Paulo e de Campinas e, principalmente, dos abatedouros da corte, em virtude da existência de vastas pastagens apropriadas para a engorda (ou invernada) do gado magro adquirido no “sertão dos goiases”. Com a alta lucratividade do negócio, o povoado eleva o curato à categoria de paróquia, com o título de Senhor Bom Jesus dos Passos, em 3 de abril de 1840, sendo elevada à categoria de vila em 9 de outubro de 1848. Em 7 de setembro de 1850, realizou-se a solenidade da instalação da vila, com a posse do seu primeiro governo municipal. Finalmente, em 14 de maio de 1858, a vila foi elevada à cidade e teve a sua denominação reduzida para Passos.

De temperamento industrioso e decidido, ex-tropeiro de produtos agrícolas em Lavras e Baependi<sup>8</sup>, comerciante com lojas de fazenda na freguesia de Carmo do Pouso Alto [atual Carmo de Minas], prestamista, senhor de terras e escravos, pecuarista e líder político destacado em Passos, Jerônimo Pereira amealhou uma considerável fortuna e prestígio social, exercendo influência na vida econômica e política da região. Casado com Bárbara Áurea Lopes (1822-1906), descendente de família de posses da região, teve com ela uma filha carnal e legítima, Maria Bárbara de Mello, assumindo ainda a tutela, quando da morte de seus pais, de quatro irmãs menores e a criação de outras três meninas (Maria Eufrosina, supostamente fruto de seu relacionamento com uma escrava; Emilia Ambrosina de Mello e Blandina Esmeraldina da Silveira). Com a instalação da Câmara Municipal de Passos, em 1850, é eleito e empossado vereador e secretário interino<sup>9</sup>. Em virtude de suas constantes atividades filantrópicas e doações financeiras para a construção de benfeitorias públicas e religiosas (entre outros, doação de sobradão para a fundação da Santa Casa de Misericórdia, construção da Igreja do Rosário), membros da Câmara pleitearam junto ao Governo Imperial o título nobiliárquico de Barão de Passos, comenda que lhe foi outorgada em 1871<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Para uma descrição acurada das atividades desempenhadas pelo tropeiro, ver GOULART (1961).

<sup>9</sup> Utilizo, nesse trecho, de informações estampadas nos seguintes artigos de Candido publicados no jornal *A vanguarda*, que circula em Cássia desde 1915: “Os barões da casa”; “Um benemérito”. Tal material, juntamente com outros artigos, foi compilado e reunido em publicação não-comercial por Flúvio Cassio de Mello e Souza, parente do autor. Cf. CANDIDO (2008).

<sup>10</sup> Conforme Candido explica: “Oficialmente, os titulares formavam o nível mais alto da nobreza imperial. Mas sociologicamente, como diz o historiador mineiro João Camilo de Oliveira Torres, no livro *Democracia Coroada* (1957), era coisa diversa: uma espécie de elite selecionada com base no mérito ou na projeção, sem os traços próprios de nobreza. Com efeito, o título não dava qualquer prestígio, não era hereditário, não pressupunha bens materiais nem estava vinculado à posse da terra (o antigo feudo). Não sendo escolhido com base na origem social elevada, mas no valor pessoal ou no cunho representativo, os titulares podiam ser aristocráticos ou plebeus, brancos ou

Em 1850, em parceria com o irmão mais novo, João Candido de Mello e Souza (1820-1899), futuro Barão de Cambuí, o cunhado deste, Domingos Pimenta de Abreu, e seu amigo e compadre Manuel Pinto dos Reis, adquiriu glebas extensas no vale do Rio São João, a maior parte situada em território da que seria, a partir de 1866, a Freguesia de Santa Rita de Cássia, cujo povoamento efetivo data do decênio de 1840. Dessa extensa propriedade fundiária, foram desmembradas a Fazenda Cachoeira ou do Barão, administrada por Jerônimo Pereira de Mello e Souza (após 1971, passa a explorá-la indiretamente, ao regressar a Passos); a Fazenda Toco d'Óleo, por Francisco José de Mello e Souza (primogênito da família, figura apagada que não casou nem deixou herdeiros), a Fazenda da Prata, por João Candido de Mello e Souza e a Fazenda da Barra da Cachoeira, por Manoel Pinto dos Reis.

A primeira notícia a respeito da existência do interesse despertado pela região de Cássia, então conhecida por Sertão do Rio São João, data de 1755, registrada em documento oficial de auto de posse requerido à Cúria Metropolitana de São Paulo pelo sertanista paulista Pedro Franco Quaresma, em expedição pela paragem (AZEVEDO BARROS, 1990; ALVARENGA, 1994). Atraídos pela descoberta de ouro na região, aventureiros e bandeirantes formaram um núcleo de povoamento inicial, que deu origem a um pouso de tropeiros que interligava o atual sudoeste de Minas Gerais a São Paulo. Pouco a pouco, no local foram se abancando moradores fixos, aos quais se somaram, com o refluxo da mineração, um contingente populacional disperso (provindo, em especial, de Lavras, Perdões, São Tomé das Letras, São João Del Rey e Prados) que ali se arrancha e cultiva as primeiras roças de plantação e fazendas de criação de gado. No ano de 1844, fazendeiros assentados nas imediações – são eles: Manoel Lourenço da Cunha, José Diogo Carrijo da Cunha, Roque Portes Vieira e João Batista da Cunha - doaram 18 hectares de terras para a formação do patrimônio do futuro município. Em 1846, ocorre o levantamento de uma capela em homenagem a Santa Rita de Cássia (AZEVEDO BARROS, 1990).

---

mestiços, ricos ou pobres, legítimos ou ilegítimos, pertencendo aos mais diversos ramos da atividade, nos quais deveriam ter dado boa conta de si: comerciantes, professores, médicos, militares, políticos, fazendeiros, advogados, diplomatas, funcionários, etc. Na prática ocorriam (como em tudo na sociedade) desvios frequentes; mas o espírito que regia a distribuição dessas mercês era o de organizar uma elite com os mais expressivos de cada grupo ou profissão, como hoje a Rainha da Inglaterra confere títulos a atores, esportistas, líderes sindicais” (CANDIDO, 2008, p. 25). Em estudo célebre, Alcir Lenharo sustenta que tropeiros e comerciantes da região do Sul de Minas Gerais, monopolizando um fluxo de abastecimento contínuo de gêneros alimentícios de primeira necessidade para os mercados do Rio de Janeiro, articularam-se em nível regional e se projetaram no espaço político da Corte, após 1822. Cf. LENHARO (1979).

Em decorrência da disponibilidade de terras férteis apropriadas para a pecuária extensiva, fazendeiros e comerciantes de Passos interessaram-se pelo arraial que surgia. Segundo Azevedo Barros:

A partir de 1850, com a vinda de abastados fazendeiros, como Jerônimo Pereira de Mello e Souza (Barão de Passos), João Candido de Mello e Souza (Barão de Cambuí), Domingos Pimenta de Abreu, Manoel Pinto dos Reis e tantos mais que aqui adquiriram grandes latifúndios, Santa Rita iniciou uma caminhada para o desenvolvimento e riqueza. Estes foram os pioneiros na engorda do boi, desbravando matas para a formação de pastagens. Foram os construtores de abastadas sedes em suas fazendas, os que deram grande impulso na nossa cidade no século passado [...] Os invernistas, aqueles que invernavam, engordavam o boi, é que dominavam todos os negócios, os que faziam o dinheiro correr para o arraial. Tudo girava em torno dessa riqueza (AZEVEDO BARROS, 1990, pp. 20-21).

Em pouco tempo os efeitos da prosperidade econômica se fizeram sentir: o arraial elevou-se a distrito, com denominação de Santa Rita de Cássia, por meio da Lei Nº 720, de 16 de maio de 1855.<sup>11</sup> Onze anos depois se tornou freguesia, pela lei Nº 1271, de 2 de janeiro 1866. O decreto Nº 21, de 2 de fevereiro de 1890, elevou a freguesia a vila, criando o município, que se emancipa de Passos.

Seguindo de perto as iniciativas econômicas e as realizações políticas do irmão mais velho, João Candido de Mello e Souza começou a vida como tropeiro, passando a atuar como comerciante e político em Passos e, na sequência, tornou-se fazendeiro em Cássia, onde se dedicou à pecuária extensiva e ao fabrico do açúcar e seus derivados. Por volta de 1845, contraiu núpcias com Matilde Pimenta de Abreu (1827-1889), filha da extensa prole do Alferes João Pimenta de Abreu (1784-1864), uma das principais famílias de Passos, com quem teve dez filhos. Passando a residir em definitivo em Cássia a partir da edificação da sede da Fazenda da Prata (o que não o impediu, contudo, de continuar participante da vida política de Passos, onde presidiu a Câmara, em 1854 e 1876, e exerceu o mandato de vereador em 1875 e 1876), sob sua iniciativa, foram construídos, entre outros, uma nova igreja matriz da cidade (auxiliado, na empreitada, por Jerônimo Pereira de Mello e Souza) e o prédio da Cadeia Pública. Por seus serviços prestados, foi agraciado pelo Imperador D. Pedro II com o título de Barão de Cambuí.

Por volta de 1880, parte da propriedade fundiária onde se localizava a Fazenda da Prata, sede da família, foi repassada, por sua vez, a um dos seus filhos, Antônio Candido de Mello e Souza (1851 – 1921). Não fugindo à regra,



ele casou-se, em primeiras núpcias, com sua prima em primeiro grau, Blandina Esmeraldina da Silveira (1860 – 1891). Com ela, Antonio Candido teve dez filhos, sendo o sexto Aristides Cândido de Mello e Souza (1885-1942), pai do futuro crítico literário e sociólogo. Após a morte prematura da primeira esposa, o avô contrai novo matrimônio, do qual surgiram outros seis filhos.

A biografia de Aristides de Mello e Souza manifesta, com certa precisão, as transformações da organização familiar e seus valores correlatos, tal como indicados por Candido<sup>12</sup>. Ao contrário dos demais irmãos, Aristides decidiu investir maciçamente em seus estudos, formando-se na prestigiosa Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Após a obtenção do diploma, entremeia temporadas de estudo na Europa, o trabalho em uma clínica em Araguari (MG) e curso de aperfeiçoamento no Instituto Manguinhos, tornando-se aluno de Carlos Chagas. Em 1916, ingressa, por concurso, no serviço público, na vaga de bacterologista do Departamento Nacional de Saúde Pública. Um ano depois, casa-se com Clarice de Carvalho Tolentino (1893- \*), que conhecera na casa de Miguel Pereira, de quem era cunhada. Em 1928, aceita o convite de Antonio Carlos Ribeiro de Andrade, Presidente do estado de Minas Gerais, para assumir a direção da implantação dos serviços termais, em fase de finalização, na cidade de Poços de Caldas (MG), onde passa a residir com a família<sup>13</sup>.

De acordo com os termos de sua contratação, em outubro de 1928 rumo para a Europa, para se familiarizar com as modernas técnicas terapêuticas na área, frequentando “serviços de reumatologia e fisioterapia” e visitando “estações balneárias da França, Alemanha, Checoslováquia e Itália, com um estágio de permeio em Berlim, para frequentar cursos e hospitais” (CANDIDO, 2008, p. 21). Assume em dezembro de 1929 o cargo, à frente do qual permanece até 1936, quando é destituído por determinação de Benedito Valadares, então governador: “A partir de então, voltou à clínica privada, até a doença que o atingiu em meados de 1941 e causou sua morte em 31 de março de 1942, na cidade de São Paulo, onde estava se tratando. Tinha 56 anos” (Idem, p. 22).

Em “The Brazilian Family” há dois trechos que remetem, textualmente, a membros da família de Candido. No primeiro, para ilustrar as distâncias rigidamente marcadas e as hierarquias internas ao núcleo da família patriarcal, o autor se serve de um trecho cerimonioso da correspondência entre o Barão de Cambuí e seu irmão mais moço, Luciano Candido de Mello e Souza. Eis a passagem: “Por volta de fim do século XIX um sexagenário escreveu a seu irmão

<sup>12</sup> As informações sobre a biografia de Aristides de Mello e Souza foram extraídas de CANDIDO (2008) e ESCOREL (2010).

<sup>13</sup> Sobre a instalação da estação balneária de Poços de Caldas, ver MARRAS (2004).



mais velho: Vossa Excelência, Barão de C. e meu caro irmão; Eu escrevo esta a Vossa Excelência, etc.” (CANDIDO, 1951, p. 295).

No segundo, para indicar o papel ativo das mulheres no Brasil imperial, Candido menciona o caso da matriarca da família de sua mãe, Josefa Roquete Carneiro de Mendonça Franco, sua trisavó materna, que se envolveu e tornou-se uma liderança da Revolução Liberal de 1842, sendo presa, algemada e processada: “Mesmo na história política do país, há vários exemplos das mães de famílias com fortes habilidades de liderança, como, por exemplo, Dona Josefa Carneiro de Mendonça, uma das líderes da Revolução Liberal de 1842 em Minas Gerais” (CANDIDO, 1951, p. 296).

## o caipira paulista e sua estrutura familiar

Em *Os parceiros do Rio Bonito*: estudo sobre o caipira paulista e a transformação do seu meio de vida (1964), Candido enfoca justamente o modo de existência, para repetir os seus termos, da “massa dependente de homens livres desempregados”. Nesse sentido, não me parece equivocado afirmar que “The Brazilian Family” constitui uma espécie de preâmbulo sociológico à tese, instaurando uma linha de continuidade entre ambos.

Principal contribuição de Candido em sua área de formação acadêmica de origem, *Os parceiros do Rio Bonito* dedica-se ao estudo da obtenção dos meios de vida e as formas correspondentes de sociabilidade dos caipiras paulistas, a partir de pesquisa de campo realizada em terras da Fazenda Bela Aliança, situada na área rural do município de Bofete (SP)<sup>14</sup>. Em sua primeira parte, o estudo se volta à reconstituição histórica das condições de vida caipira tradicional a partir de informações extraídas de compilações de documentos primários, escritos de viajantes e cronistas, estudiosos do assunto e depoimentos de “velhos caipiras de lugares isolados”.

Em virtude de decisão de restringir seus comentários, na primeira parte da tese, aos “aspectos referentes à obtenção dos meios de vida” e às “formas de vida social que permitem aos agrupamentos rústicos a sobrevivência enquanto grupo”, deixando de lado a análise do “sentido” e o delineamento do “panorama geral” da “expansão geográfica dos paulistas nos séculos XVI, XVII e XVIII”, não se pode encontrar senão apontamentos e indicações sumárias relevantes para a compreensão das determinações histórico-sociais subjacentes à formação da cultura tradicional caipira, as quais remontam, uma vez mais, ao ensaio “The Brazilian Family”.

De acordo com Candido, com o refluxo das atividades mineradoras, em fins do século XVIII, a massa de homens livres pobres que gravitavam nas franjas periféricas da família patriarcal começa a se desprender dos grupos que a mantinha, formando um estrato social anônimo que se sedentarizou, abrandou os costumes e se fixou em agrupamentos rurais – dando origem a uma “variedade subcultural do tronco português que se pode chamar de cultura caipira” (CANDIDO, 2010, p. 43).

Condicionados pelo intenso e incessante fenômeno de mobilidade promovido pelos bandeirantes, os princípios organizatórios da vida social e da cultura desse contingente populacional cristalizaram-se em torno de unidades de povoamento razoavelmente estáveis e relativamente dispersas – os chamados bairros rurais –, nos quais imperaram a adaptação humana às restrições e recursos ambientais (por meio, sobretudo, da incorporação de conhecimentos e técnicas de grupos indígenas que povoavam a região), a prevalência da pequena propriedade e do sistema econômico fechado e voltado quase exclusivamente à subsistência, a centralidade das relações familiares e do parentesco (efetivo ou simbólico) e a importância integrativa das formas espontâneas de auxílio vicinal e das atividades lúdico-religiosas. Como unidade por excelência das formas elementares da sociabilidade caipira, o bairro rural definia seus limites a partir de um agrupamento de algumas ou muitas famílias, mais ou menos vinculadas não pela proximidade territorial, mas pelo sentimento de localidade periodicamente reafirmado por práticas de auxílio mútuo em atividades de lavoura e da indústria doméstica e pela participação e compromisso com os festejos religiosos e lúdicos locais – dentre os quais se destacam as festas de padroeiros e as manifestações culturais tradicionais – em particular o cururu, objeto inicial de sua pesquisa<sup>15</sup>.

Em *A vida familiar do caipira* (1954), tese subsidiária apresentada pelo autor para a obtenção do título de doutorado, ao destrinchar os padrões de comportamento e os valores morais característicos que definem a “família caipira”, Candido declara que a expressão indica “uma modalidade de organização familiar que entronca diretamente no tipo chamado patriarcal, desenvolvida no Brasil nos tempos da Colônia” e reivindica a ocorrência de

[...] padrões [que] são essencialmente os mesmos registrados por viajantes e estudiosos para a família patriarcal, variando naturalmente conforme o papel que desempenham no processo de produção, pois ele condiciona formas diferentes de participação cultural. Num e noutro caso, com efeito, a família desempenha função econômica importante; mas a organização

<sup>15</sup> Sobre a tese interrompida, cf. JACKSON; SANTOS; GIMENEZ (2019).

do trabalho, a distribuição dos bens e o papel na vida política variam sensivelmente de um para outro (CANDIDO, [1954] 2001, p. 288).

Embora certas práticas culturais estivessem desgastadas ou em vias de tornarem-se obsoletas à época da condução da pesquisa de campo, por força das transformações desencadeadas pelos processos mais gerais de urbanização e êxodo rural, Candido identifica a preeminência da família nuclear, além da importância das obrigações recíprocas garantidas pelo compadresco (a “afinidade espiritual dos compadres”) e do compadrio (a sua contraparte efetiva). A parte final do ensaio chega a conclusões semelhantes àsquelas registradas em “The Brazilian family”: o progressivo processo de modernização das relações no campo provoca o declínio da autoridade paterna; a substituição de critérios familiares pelos de ordem pessoal na escolha do cônjuge, ainda que a anuência paterna seja decisiva, sobretudo para as mulheres; o enfraquecimento dos laços de compadrio, “sistema dantes bem travado de obrigações recíprocas, e agora muito menos eficiente e impositivo, embora ainda constitua traço de união entre os indivíduos” (CANDIDO, [1954] 2001, p. 294).

## malandragem, família extensa e descentralização político-administrativa

A publicação de *Os parceiros do Rio Bonito* somente viria a ocorrer quase uma década depois de sua defesa. Quando o volume finalmente veio a lume, Candido já se encontrava à frente do curso de Teoria Literária e Literatura Comparada, após um curto período passado na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis do Instituto Isolado de Ensino Superior do Governo do Estado de São Paulo (atualmente integrado à UNESP), onde realizou a sua transição das ciências sociais para os estudos literários (RAMASSOTE, 2010b). Não obstante a migração de área disciplinar tenha provocado uma inflexão pronunciada em sua carreira acadêmica, do ponto de vista intelectual, conforme venho indicando, é possível rastrear uma certa continuidade de assuntos e questões de fundo responsável pela articulação interna do conjunto de sua produção intelectual. À maneira de vasos comunicantes, se avaliarmos com atenção, as proposições e princípios gerais do panorama traçado em “The Brazilian family” reaparecem em “Dialética da malandragem”, seu célebre estudo sobre o romance *Memórias de um sargento de milícias* (1855), de Manuel Antonio de Almeida.

Vindo a lume em 1970, na *Revista do Instituto Estudos Brasileiros* (IEB) “Dialética da malandragem” representou, entre outras, o amadurecimento - “depois de muitos tateios e tendo já quarenta anos” (JACKSON, 2002, p.129) - de um

esforço analítico perseguido ao longo da carreira profissional de Candido como crítico, ao consolidar uma equação sofisticada entre expressão literária e contexto social<sup>16</sup>. Desde o surgimento de “Estrutura e função do Caramuru” (1961), a ambição de Candido havia se voltado para a formulação das diretrizes de uma abordagem que levasse “em conta a dimensão da sociedade sem fazer crítica sociológica, mostrando efetivamente (não apenas postulando teoricamente) a sublimação dos dados sociais e psicológicos em estrutura estética” (JACKSON, 2002, p. 129).

O objetivo central de “Dialética da malandragem” é caracterizar a singularidade do romance de Manuel Antonio de Almeida no contexto literário de seu tempo, centrando-se em duas questões principais: reavaliar a suposta subordinação do romance à novela picaresca espanhola e definir a modalidade de realismo literário que o informa. Retomando, de saída, as consagradas interpretações precedentes a respeito da linhagem picaresca a que se entroncaria o romance, dentre as quais sobressaem as de José Veríssimo, Mário de Andrade e Josué Montello, Candido pondera que um “cotejo objetivo” dos principais atributos de Leonardo Pataca, protagonista do romance, com as “do típico herói ou anti-herói picaresco, minuciosamente levantadas por [Frank] Chandler na sua obra sobre o assunto”, revela, a rigor, diferenças substantivas tanto no tocante à origem e experiência social vivenciada pelo personagem, como em relação ao foco narrativo do romance. Com isso, em lugar do pícaro, Pataca encarnaria

[...] 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 [...] (CANDIDO, 1993, p. 27).

Desfeito o equívoco, Candido passa a considerar a concepção de realismo que qualifica, de modo mais adequado, o romance. Para Candido, o universo ficcional retratado pelo escritor carioca não deve ser considerado uma “reprodução fiel da sociedade em que a ação se desenvolve”; ao contrário, a “eficiência e durabilidade” do romance de Manuel Antonio de Almeida não se prendem à dimensão documentária, mas antes à sua capacidade de captar - de modo representativo - os princípios constitutivos da dinâmica de funcionamento

<sup>16</sup> A prolongada e intermitente redação de “Dialética da malandragem” remonta ao curso de graduação “O romance romântico brasileiro: Manuel Antonio de Almeida e Alencar”, oferecido por Candido, como “matéria completa” da Cadeira de Literatura Brasileira do bacharelado em Letras da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, em 1960. Sua concepção, portanto, não se afasta em demasia, do ponto de vista cronológico, dos estudos sociológicos elaborados por Candido aqui analisados. Cf. RAMASSOTE (2010b).

que regia a sociedade joanina de então. Por meio de um processo de redução estrutural - ou formalização estética -, que transfigura no plano da composição ficcional os contornos de circunstâncias de ordem social vigentes no país naquele período, “profundamente significativas como modos de existência” (CANDIDO, 1993, p.36), o romancista fluminense soube surpreender o balanceio caprichoso da “dialética da ordem e desordem, que manifesta concretamente as relações humanas no plano do livro, do qual forma o sistema de referência” (Idem, ibidem). E assim chegamos ao ponto que me interessa discutir: que modelo contextual orientou a leitura de *Candido*, permitindo-lhe desvelar a realidade historicamente localizada que subjaz à estrutura do romance? A meu juízo, *Candido* se vale de seus conhecimentos e reflexões a respeito dos padrões de comportamento e valores morais dos homens livres pobres no país, assim como de seu diagnóstico sobre a fragilidade e pouca efetividade do aparato político-administrativo, como recursos para acessar as balizas que travejam a organização interna do livro.

Assim é que na análise do romance, o crítico constata que o entrecho das *Memórias de um Sargento de Milícias* se restringe às descrições das ações de “um tipo de gente livre e modesta, que hoje chamaríamos pequena burguesia” (CANDIDO, 1993, p. 31), justamente “os homens livres pobres” já assentados no meio urbano carioca do começo do século XIX. No interior dessa camada social, cuja existência precária favorecia o predomínio de “formas espontâneas de sociabilidade”, sobressaíam a ordem familiar e os laços de solidariedade e dependência entre parentes. Aos “poucos livres [que] trabalhavam” e “outros [que] flauteavam ao Deus dará” não restavam alternativas que não fossem colher “as sobras do parasitismo, dos expedientes, das munificências, da sorte ou do roubo miúdo” (CANDIDO, 1993, p. 45). De acordo com *Candido*:

Na limpidez transparente do seu universo sem culpa, entrevemos o contorno de uma terra sem males definitivos ou irremediáveis, regida por uma encantadora neutralidade moral. Lá não se trabalha, não se passa necessidade, tudo se remedeia. Na sociedade parasitária e indolente, que era a dos homens livres do Brasil de então, haveria muito disto, graças à brutalidade do trabalho escravo, que o autor elide junto com outras formas de violência (CANDIDO, 1993, p. 54).

Daí a diferença crucial do protagonista com a tradição picaresca espanhola, na qual o pícaro assume, via de regra, a condição de escravo. Ao contrário deste, e apesar da origem humilde, Leonardo Filho não tem necessidade de ganhar a vida, por ser “abrigado da adversidade material” pelo Padrinho, que inclusive se ofende “quando a Madrinha sugere que lhe mande ensinar um ofício manual” (CANDIDO, 1993, p. 23).

Amparado pelas relações de compadrio, que lhe garantem provisão material, proteção e apoio sociais, Leonardo Filho recorre, sempre que necessário, às obrigações contraídas por seus “pais espirituais” para se socorrer em suas desventuras e contratempos. Nessa perspectiva, o gráfico que ilustra as “relações e pressões” diretamente envolvidas com Leonardo, presente na primeira impressão do ensaio<sup>17</sup> e destinado a rastrear o cabo-de-força existencial que arrasta o protagonista do romance, de forma continuada, para os hemisférios positivo da ordem e negativo da desordem, permite também identificar a extensão e a capilaridade das relações familiares, envolvendo deveres e obrigações mútuas.

De modo análogo, os fatores sociopolíticos responsáveis pela vigência da “dialética da ordem e desordem” podem ser reencontrados em “The Brazilian Family”. Para avançar nessa questão, gostaria de recuperar certas afirmações de Mariza Corrêa contidas no contundente ensaio “Repensando a família patriarcal brasileira” (1994). Com o objetivo de relativizar a primazia e o exclusivismo conferidos, entre os principais estudos sobre a família no Brasil, ao modelo ideal dominante da “família patriarcal”, apesar da extensa variedade - e mesmo predomínio - de formas de organização alternativas, a autora, na tentativa de “sugerir a existência de um panorama mais rico”, reavalia, criticamente, os pressupostos infusos no retrato delineado pelos “textos principais da literatura sobre família no Brasil” (CORRÊA, 1994, p. 18).

Em decorrência, seleciona para uma “cuidadosa análise ‘interna’”, as obras de Gilberto Freyre, “especialmente *Casa-Grande & Senzala* (1933) e o ensaio (ainda clássico) de Antonio Candido, ‘The Brazilian Family’ (1951)” (CORRÊA, 1994, p. 18). Em sua opinião, ambos compartilham da “ilusão” de que “o estudo da forma de organização familiar do modelo dominante numa determinada época ou lugar, possa substituir-se à história das formas de organização familiar da sociedade brasileira” (CORRÊA, 1994, p. 19). De acordo com Corrêa, a clivagem aceita por Candido entre o “núcleo familiar onde imperava o patriarca e uma massa anônima totalmente entregue ao reino da natureza, sem qualquer norma cultural a regê-la”, convalida a ideia de que a “sociedade colonial brasileira pudesse ser equiparada a uma ‘sociedade primitiva’, sem Estado [...]” (CORRÊA, 1994, p.25)<sup>18</sup>. Daí a possibilidade de se inferir que, para ele, os habitantes do Brasil colonial “que não viviam dentro ou em volta da casa grande”

<sup>17</sup> O gráfico que originalmente acompanhava o ensaio foi suprimido em sua publicação em livro.

<sup>18</sup> É oportuno lembrar, contudo, que Candido, embora circunscreva sua análise à família patriarcal, não deixa de reconhecer a existência de adaptações e do surgimento de modelos familiares “semipatriarcais”.

estariam sujeitos à “inexistência de qualquer tipo de norma de comportamento [...]” (CORRÊA, 1994, p.25).<sup>19</sup>

Como vimos, Candido sustenta, ainda que não explicitamente, em “The Brazilian Family” a fragilidade da implantação do aparelho estatal no país no decorrer do período colonial, suplantado pelo poderio conquistado pela família patriarcal e pelos grandes domínios rurais: coube a estes a “fundação de toda organização econômica, política e social”, pedra angular sobre a qual se assentaram as “bases de nossa civilização”: “pode-se dizer que sociedade colonial estava dividida em duas partes: a familiar e a não-familiar” (CANDIDO, 1951, p. 304).

Ora, a alternância displicente e tolerante entre o terreno do lícito e do ilícito somente seria possível no universo social retratado pelo romance *Memórias de um sargento de milícias* em razão da frouxidão dos mecanismos repressivos encarregados do cumprimento da lei e da aplicação das punições. Nessa direção, a imagem do Major Vidigal surpreendido de uniforme e tamancos quando da visita inesperada de Maria Regalada, a Comadre e Dona Maria à sua casa, bem como os motivos que o levaram a perdoar Leonardo Filho, condensariam não apenas o ziguezague entre os polos da ordem e da desordem, mas sobretudo a fragilidade do poder público no país, incapaz de garantir sua autoridade em meio ao uma “organização [social] bruxuleante fissurada pela anomia” (CANDIDO, 1993, p. 45), que caracterizaria a sociabilidade própria dos homens livres pobres. Encarnação da ordem, “manifestação de uma consciência exterior, única prevista no seu universo” (CANDIDO, 1993, p. 41), “única força reguladora de um mundo solto” (CANDIDO, 1993, p.42), o “relativo fair play” de Vidigal expressaria, de forma inequívoca, a tibieza político-administrativa característica do país, “mundo apenas entrevisto durante a narrativa” (CANDIDO, 1993, p. 41). Daí o romance retratar

[...] 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 (CANDIDO, 1993, p. 51).

---

<sup>19</sup> Em entrevista a Jackson, Candido admite que “Mariza Corrêa diz com razão que eu trato da sociedade brasileira como se não houvesse Estado, só família [...] Mas o Estado era forte e eu exagero demais a importância da família. Chego a dizer que o Brasil pode ser dividido em família e não-família” (CANDIDO *apud* JACKSON, 2002, p.166).

## a sagrada família

Em que pese o seu quase esquecimento, “The Brazilian family” oferece pistas sugestivas para se dimensionar com maior amplitude as correlações entre experiência social, produção sociológica e estudos literários no conjunto da extensa e multifacetada produção intelectual de Candido. Resta, para concluirmos, uma ponderação final sobre a relevância e atualidade do ensaio no debate das ciências sociais contemporânea sobre a família brasileira. Como lidar com um texto em alguns aspectos ultrapassado? Como recuperá-lo de modo produtivo para a discussão contemporânea sobre o assunto?

Com a progressiva diferenciação e especialização disciplinar pelas quais as ciências sociais passaram no Brasil, sobretudo a partir da década de 1970 (MICELI, 2001; PEIRANO, 1991; CORRÊA, 2015), os estudos sobre a família brasileira adquiriam maior circunscrição local e delimitação empírica. Em lugar de grandes sínteses interpretativas, repontaram estudos monográficos sobre a experiência sociocultural familiar de setores específicos da sociedade brasileira<sup>20</sup>. Se é verdade que boa parte das afirmações sobre a família patriarcal extensa contidas em “The Brazilian Family” envelheceram, é igualmente correto afirmar que o estudo de Candido espreitou certas tendências em curso que foram esmiuçadas pela produção vindoura. A progressiva individualização, a centralidade da família conjugal, a relação ambígua com a moralidade sexual, para citar apenas alguns, foram retomados em estudos posteriores.

É de se ponderar, ainda, que a profusão de estudos sobre a família nas camadas médias SALEM (1985) e nas classes populares<sup>21</sup> redundou em uma escassez de estudos sobre a estrutura familiar em setores da elite ou classe dominante brasileira. Se, como assumem DAMATTA (1987) e ALMEIDA (1987), o modelo da família patriarcal permanece vigendo como um paradigma para as representações sociais sobre a família no Brasil, a atualidade de “The Brazilian Family” torna-se evidente, sendo possível tomá-lo como um ponto de referência para novas contribuições e investidas. Afinal, Candido indica no texto o profundo enraizamento do modelo da família patriarcal na “consciência coletiva” da nação, em especial nos “valores e sistema ideológico” (CANDIDO, 1951, p. 306), não obstante as forças e fatores transformadores que irrompem a partir do século XIX.

<sup>20</sup> Para balanços das pesquisas antropológicas sobre a família no Brasil, ver FUKUI (1980); FONSECA (2018).

<sup>21</sup> Entre outros, ver BILAC (1978); MACEDO (1985); DURHAM (2004); SARTI (2011).



Longe, portanto, de ser uma peça datada d’antanho, que remete aos primórdios da consolidação das ciências sociais no Brasil, “The Brazilian Family” ainda oferece aos seus leitores e pesquisadores subsídios para se refletir sobre a importância da família patriarcal na cristalização de princípios atuantes no universo mental e no interior das relações sociais no Brasil.

## referências bibliográficas

ALMEIDA, Angela Mendes de. “Notas sobre a família no Brasil”. ALMEIDA, Angela Mendes de [et al]. *Pensando a família no Brasil: da Colônia à Modernidade*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo: UFRRJ, 1987, p. 53-66.

ALVARENGA, Neiva Maria. *Cássia, minha terra*. Trabalho apresentado como exigência parcial para obtenção do título de Especialização “Iatu Sensu” em Geografia pela Universidade de Franca. Franca, 1994.

AZEVEDO BARROS, Raul de. *Anotações à história antiga de Cássia*. Cássia, Edição do Autor, 1990.

BILAC, Elisabete Dória. *Família de trabalhadores: estratégias de sobrevivência*. São Paulo: Símbolo, 1978.

CANDIDO, Antonio. “The Brazilian Family”. In: LYNN SMITH, T.; MARCHANT, Alexander. (Edited by). *Brazil: portrait of half a continent*. New York: The Dryden Press, Inc., 1951, p.291-312.

CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1993, p. 19-54.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*: estudo sobre o caipira paulista e a transformação de seus meios de vida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2010.

CANDIDO, Antonio. “A vida familiar do caipira”. In: CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*: estudo sobre o caipira paulista e a transformação de seus meios de vida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2001, p. 263-293.

CANDIDO, Antonio. “Prefácio”. GRILLO, Antonio. *Beco do Grilo*. Passos, Edifesp/ Gazeta de Passos, 2003, p.2-10.

CANDIDO, Antonio. “Ressonâncias”. In: CANDIDO, Antonio. *O Albatroz e o Chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p.43-51.

CANDIDO, Antonio. *Artigos de autoria de Antonio Candido* (Extraídos dos textos publicados pela “A Vanguarda”, jornal editado em Cássia, Sul de Minas), 2008.

CORRÊA, Mariza. “Repensando a Família Patriarcal Brasileira”. ARANTES, A. Augusto et alii (Org.). *Colcha de Retalhos*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1994, p.15-42.

CORRÊA, Mariza. *Traficantes do simbólico & outros ensaios sobre a história da antropologia*. Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2013.

DAMATTA, Roberto. “A família como valor: considerações não-familiares sobre a família à brasileira”. ALMEIDA, Angela Mendes [et al]. *Pensando a família no Brasil: da Colônia à Modernidade*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo: UFRRJ, 1987, p. 115-136.

DURHAM, Eunice. “A família operária: consciência e ideologia”. In: \_\_\_\_\_. *A dinâmica da cultura: ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac e Naif, 2004.

ESCOREL, Ana Luisa. *O pai, a mãe e a filha*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

FONSECA, Cláudia. “Família e parentesco na Antropologia Brasileira Contemporânea”. MARTINS, Carlos Benedito; DIAS DUARTE, Luiz Fernando. *Horizontes das ciências sociais no Brasil: antropologia*. São Paulo: ANPOCS, 2018, 123-154.

FUKUI, Lia F. G. “Estudos e pesquisas sobre a família no Brasil”. *BIB – Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais* (10), 1980, p.13-23.

GOULART, João Alípio. *Tropas e tropeiros na formação do Brasil*. Rio de Janeiro: Conquista, 1961.

GRILO, Antonio. Theodoro. *História social de Passos*. Passos: Prefeitura Municipal de Passos – Edição Didática, 1990.

GRILO, Antonio. *Câmara de Passos: 150 anos*. Passos: Edição Oficial Comemorativa do Sesquicentenário de Passos – Minas Gerais, 1998.

GRILO, Antonio. *Tocaia no fórum: violência e modernidade*. Bauru, SP, Edusc, 2012.

JACKSON, Luiz Carlos. *A tradição esquecida: Os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

JACKSON, Luiz Carlos; SANTOS, William Santana; GIMENES, Max Luiz. “Roger Bastide, Antonio Candido e a tese interrompida sobre o cururu”. *Estudos Históricos*. V.32, n.67, História das Ciências Humanas e Sociais, 2019, p.368-388.

LENHARO, Alcir. *As tropas da moderação: o abastecimento da Corte na formação política do Brasil, 1808-1842*. São Paulo: Símbolo, 1979.

MACEDO, Cármen Cinira. *A reprodução da desigualdade: o projeto de vida familiar de um grupo operário*. São Paulo: Editora Vértice, 1985.

MARRAS, Stélio. *A propósito de águas virtuosas: formação e ocorrência de uma estação balneária no Brasil*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2004.

MICELI, Sergio (Org.) *História das Ciências Sociais no Brasil*, vol. 1. 2ª Edição. São Paulo: Editora Sumaré, 2001.

RAMASSOTE, Rodrigo Martins. “A sociologia clandestina de Antonio Candido”. *Tempo Social*. Revista de Sociologia da USP. São Paulo, vol. 20, nº 1, 2008, p. 219-237.

RAMASSOTE, Rodrigo. “A formação dos desconfiados: Antonio Candido e crítica literária acadêmica (1961-1970)”. *Cadernos de Campo*. São Paulo, vol. 19, n. 19, jan.-dez./2010a, p.13-34.

RAMASSOTE, Rodrigo. “Antonio Candido em Assis e depois”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)*. São Paulo, vol. 50, set./mar., 2010b, p.103-128.

RAMASSOTE, Rodrigo. *A vida social das formas literárias: crítica literária e ciências sociais no pensamento de Antonio Candido*. Doutorado. IFCH-Unicamp, 2013, 291 pp.

PÁDUA, Karla Cunha. *De “troca-tapa” a cidadãos: construção de uma identidade coletiva entre os moradores da Vila Dr. Gaspar durante o processo de integração urbana*. Mestrado, FAE-UFMG, Belo Horizonte, Brasil, 1988. 456pp.

PEIRANO, Mariza. G. S. *The Anthropology of anthropology: the Brazilian case*. Massachusetts, Harvard University. Tese de doutorado. Série Antropológica, Vol. 110. Brasília, 1991, p.1-174.

PONTES, Heloisa. *Destinos Mistos*. Os críticos do Grupo Clima em São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SALEM, Tânia. “Família em camadas médias: uma revisão da literatura recente”. *BIB*, Rio de Janeiro, nº21, 1986, p. 25-39.

RÊGO, André Heráclio do. *Família e coronelismo no Brasil*: uma história de poder. São Paulo: A Girafa Editora, 2008, p.13.

SARTI, Cynthia. *A família como espelho*: um estudo da moral dos pobres. São Paulo: Cortez, 2011.

**Notas esparsas: Antonio Candido e o romance de 30**

*Notes on Antonio Candido and the Brazilian Novel of the 1930s*

Autoria: Dimitri Takamatsu Arantes

 ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-0166-9926>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1586482932333319>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.215571>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/215571>

Recebido em: 31/08/2023. Aprovado em: 19/09/2023.

---

**Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira**

São Paulo, Ano 12, n. 23, jul.-dez., 2023.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

Contato: [opiniaes@usp.br](mailto:opiniaes@usp.br)

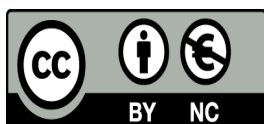
 [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)  [@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/revista.opiniaes)

---

**Como citar (ABNT)**

ARANTES, Dimitri Takamatsu. Notas esparsas: Antonio Candido e o romance de 30. *Opiniões*, São Paulo, n. 23, pp. 40-65, 2023. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.215571>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/215571>.

**Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)**



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

# notas esparsas:

## antonio candido

## e o romance de 30

*Notes on Antonio Candido and the Brazilian Novel of the 1930s*

**Dimitri Takamatsu Arantes<sup>1</sup>**

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.215571>

**Resumo:** Desde o início de sua carreira como crítico literário, no início da década de 1940, Antonio Candido deu centralidade à produção modernista, terreno onde desenvolveu elementos fundamentais de seu pensamento. No presente artigo, reconstituiremos as linhas mestras da crítica de Antonio Candido dedicada ao assim chamado romance de 30. Como se trata de assunto dileto do autor, difundido em numerosos textos que cobrem pelo menos quarenta anos de atuação intelectual, analisaremos três conceitos formulados em diferentes momentos: a pré-consciência do subdesenvolvimento, o desrespeito localista e a rotinização da estética modernista. Procurando aproximar tais conceitos sem necessariamente submetê-los à rigidez cronológica, de modo a fugir a esquematismos evolucionistas, pretendemos evidenciar os pontos de convergência e de interesse que se conservaram ao longo de sua atuação. Com isso, sustentaremos que o crítico procura evidenciar uma nova etapa da vida brasileira inaugurada pela Revolução de 30 e caracterizada, dentre outras coisas, pelo deslocamento da classe intelectual frente à modernização que então se anunciava e pela concepção de um radicalismo estético presente sobretudo na forma do romance.

**Palavras-chave:** Antonio Candido. Romance de 30. Literatura e sociedade.

**Abstract:** From the beginning of his career as a literary critic, in the early 1940s, Antonio Candido gave centrality to modernist production, a field in which he developed fundamental elements of his intellectual thinking. In this article, we will reconstitute the main lines of Antonio Candido's

---

<sup>1</sup> Dimitri Takamatsu Arantes é doutorando no programa de pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: [dimitri.arantes@usp.br](mailto:dimitri.arantes@usp.br). ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-0166-9926>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1586482932333319>.

criticism of the so-called *romance of the 1930s* [Brazilian novels of the 1930]. As this is a favorite subject of the author's, disseminated in numerous texts covering at least forty years of intellectual activity, we will analyze three concepts formulated at different times: the pre-consciousness of underdevelopment, localist de-repression, and the routinization of modernist aesthetics. By approximating these concepts, without necessarily subjecting them to chronological rigidity, in order to avoid evolutionist schematism, we intend to highlight the points of convergence and interest that remained throughout his work. With this, we will argue that the critic seeks to highlight a new stage in Brazilian life inaugurated by the Revolution of the 1930s and characterized, among other things, by the feeling of displacement of the intellectual class in the face of the modernization that was being announced at the time and by the conception of an aesthetic radicalism present above all in the form of the novel.

**Keywords :** Antonio Candido. Brazilian Novels of the 1930s. Literature and Society.

## i. romance como forma e consciência de classe: os primeiros passos do crítico

*Sobretudo a atmosfera reinante nos decênios de 30 e 40  
no Brasil, dos quais me considero produto. Produto da  
Revolução de 30 e do Estado Novo.*  
Antonio Candido

Numa série de rodapés críticos escritos para a *Folha da Manhã* em 1943, Antonio Candido deu início a uma reflexão em torno do papel do romance de 30 no projeto de modernização e integração nacional pela via da cultura modernista, que àquela altura já se sedimentara. São notas conhecidas, reunidas no livro *Brigada ligeira* (2017), e fazem parte do que hoje podemos denominar uma tradição crítica (GIL, 1999, pp. 15-44). Num desses textos, que trata da obra de Jorge Amado, um dos expoentes do período, o crítico referiu-se à “dimensão histórica” alcançada pelo romance brasileiro. Atento ao desenvolvimento das formas literárias segundo os influxos histórico-sociais, enxergou nelas um importante avanço quanto à compreensão e atualização dos caminhos trilhados pela literatura brasileira depois da virada cultural capitaneada pelo modernismo paulista, observando que

[...] os romancistas da geração de Trinta tinham de certo modo inaugurado o romance brasileiro, porque tentaram resolver a grande contradição que caracteriza a nossa cultura, a saber, a oposição entre as estruturas civilizadas do litoral e as camadas humanas que povoam o interior – entendendo-se por litoral e interior menos as regiões geograficamente correspondentes



do que os tipos de existência, os padrões de cultura comumente indicados por estas designações. (CANDIDO, 3/10/1943)

Para o leitor familiarizado com a obra de Antonio Candido, nota-se logo que o papel atribuído à nova geração de 1930 é análogo àquele desempenhado pela romanesca oitocentista ou mesmo pelo Arcadismo do século XVIII: ao procurar “resolver a grande contradição” da cultura brasileira – isto é, a distância entre as parcelas cultas urbanas e aquelas dispersas e apartadas da integração material –, o romance de 30 repôs os termos da dinâmica cultural que marca desde muito cedo nossa condição colonial, reconhecendo a permanência dessa contradição e, talvez, o fato de ser ela insuperável, a despeito da tentativa de contorná-la. Referimo-nos aqui ao que o crítico nomeará mais tarde, na *Formação da literatura brasileira* (1959), como a “dupla fidelidade” característica de nossa vida mental, em que os literatos são pressionados, de um lado, pelo modelo europeu e, de outro, pelo desejo de expressão da peculiaridade local.<sup>2</sup>

Fiquemos por ora com a ideia forte do artigo de 1943: a de que o romance de 30 almejava uma solução para a divisão secular entre “litoral” e “interior” (termos utilizados com um sentido particularíssimo de uma nação forjada sob o influxo dúbio da Ilustração, que nos dividia entre porções “bárbaras” e “civilizadas”). Ainda sobre a classificação proposta, é possível dizer que nos situamos numa etapa dualista do pensamento do jovem Antonio Candido, cujos termos contraditórios da dependência cultural não se mostravam impeditivos (OTSUKA, 2019); pelo contrário, isso é dito sem prejuízo do raciocínio: a de que o romance de 30 procura superar a referida dupla fidelidade do intelectual brasileiro, sintoma que se manifesta desde pelo menos a poesia de Cláudio Manuel da Costa.<sup>3</sup> Trata-se,

<sup>2</sup> Experiência acumulada e dualidade da dependência, são esses os termos que Paulo Arantes identificará na “dialética de primeiro grau” da crítica de Antonio Candido, que completa mais uma de suas voltas com o advento do Modernismo: “No caso da cultura brasileira, marcada pela tensão própria da dupla fidelidade ao dado local e ao molde europeu, um processo dual portanto de integração e diferenciação, de incorporação do geral para se alcançar a expressão do particular. Uma integração que também ocorre em plano local, na forma de uma acumulação de resultados estéticos que dá continuidade e unidade a esse processo de constituição de um sistema articulado de obras e autores. E nos momentos em que se completam os ciclos cumulativos, há por assim dizer mudança qualitativa de patamar e superação dos laços habituais de dependência (a outra ponta do dilema brasileiro), momentos em que deixa de ponderar o influxo externo graças ao filtro da tradição que se formou ao longo do referido processo. É nesses momentos de salto e equilíbrio entre as duas tendências que entram em cena aqueles escritores cuja obra alcança significado geral mediante o aprofundamento do detalhe local” (ARANTES, 1992, pp. 17-18).

<sup>3</sup> Sobre Cláudio Manuel da Costa, Antonio Candido (2000, p. 87) dirá o seguinte: “Disso decorre que na sua obra a convenção arcádica vai corresponder a algo de mais fundo que a escolha de uma norma literária: exprime a ambivalência de colonial bairrista, crescido entre os duros penhascos de Minas, e de intelectual formado na disciplina mental metropolitana. Exprime aquela dupla

pois, de um momento qualitativamente distinto das etapas formativas das letras nacionais.

Somente depois do Modernismo é possível verificar a consolidação, mais ou menos consciente na classe intelectual, de uma expressão artística que se pretendia antiburguesa, e que, por extensão, recalibrou o peso da cultura no processo de construção do país. É nessa esteira que Antonio Candido, ao analisar o conjunto dos problemas estéticos suscitados pela literatura da década de 1930, acusa a possibilidade de “integração de grandes massas da nossa população à vida moderna” (CANDIDO, 3/10/1943), algo pressentido pelas artes antes mesmo da especialização acadêmica. Como visto, o crítico chamou a atenção, no mesmo texto de 1943, para a “dualidade cultural” que opunha Norte e Sul, e da qual derivava uma espécie de impasse ideológico. Tratava-se, com efeito, de uma *oposição* relativa à condição material e à postura dos intelectuais, divididos, grosso modo, entre o gosto “aburguesado” dos escritores da capital e a preocupação crescentemente sociológica dos autores nordestinos. Assim, os representantes do romance nordestino, já um pouco antes da Revolução de 30, procuraram “resolver” tal antinomia ao passo que “desburguesaram”, no dizer de Candido, a matéria regionalista; ou seja, procuraram superar aquele *distanciamento de classe*, via de regra marcado pela tonalidade pitoresca de que outrora se valeram românticos no tratamento dos temas regionais. Não importando tanto sua filiação estética, persiste nos predecessores regionalistas do romance de 30 o acentuado recorte de classe. De modo contrário, a nova forma do romance de 30

começa, pois, a não ser mais romance *para* classe. É ainda *de* classe, porque seus autores não podem se desprender da sua, burguesa. Mas porfiam em atenuar esta circunstância por uma reação ao que até então fora a literatura burguesa, tentando menos fornecer à burguesia o tipo de romance que lhe convinha, e que ela queria, do que criar livremente no sentido muito mais amplo do povo. (CANDIDO, 3/10/1943, grifo nosso)

Com a nova geração, acompanhada de modificações estruturais da sociedade, desenha-se o horizonte de superação da oposição “Norte-Sul” como imagem projetada da integração territorial, que se realizará politicamente sob a centralidade autoritária de Getúlio Vargas. Veja que até aqui avalia-se um fenômeno estético ao lado do histórico, sem relegar ao segundo plano qualquer um dos dois ou dourar a pílula de um processo repleto de antinomias. A rigor, as dimensões se enredam na medida em que a liberdade de pesquisa modernista passa a ser associada

---

fidelidade afetiva de um lado, estética de outro, que o leva a alternar a invocação do Mondego com a do Ribeirão do Carmo, numa espécie de vasto amebou continental, em que se reflete a dinâmica da nossa formação europeia e americana.”

à consciência da classe intelectual, que, por sua vez, reclama participação nos acontecimentos políticos da ordem do dia.<sup>4</sup> Para Antonio Candido, a recuperação do regionalismo em 1930 pode ser lida como uma avaliação (modernista) da tradição então consolidada, atitude que constituiu a ferramenta de superação da zona de invisibilidade exótica a que historicamente havia sido confinada a região denominada à época, e genericamente, como “Norte”.<sup>5</sup> Esse argumento, diga-se de passagem, será retomado mais tarde na *Formação da literatura brasileira*, em que o crítico identifica uma oposição entre Norte e Sul já na metade do século XIX.

Em termos esquemáticos, o artigo de 1943 oferece o seguinte quadro: o romance de 30, sobretudo nos primeiros anos, colocou-se em posição privilegiada porque, superando a mera transfiguração acrítica de um ideal de modernização, ampliou a consciência intelectual (como classe) e artística (como pesquisa estética). Era, de fato, um passo largo e ousado, que pretendia unir literatura e práxis política, posto que os escritores lidassem com matéria nova, em pleno processo de transformação. Aliás, se o termo “regionalismo” cabe ao romance de 30, este não deve significar mera reposição de seu sentido romântico, pois nele há algo mais amplo e complexo, o que é próprio do arranjo pelo qual passava o país. É nessa medida que, para Antonio Candido, a prosa de ficção daquela quadra pode ser compreendida como um desdobramento *sui generis* do primeiro momento modernista, argumento que será desenvolvido pelo crítico mais tarde, em particular no artigo “A Revolução de 30 e a cultura”. Por ser um ponto culminante da experiência estética recente, o romance de 30 incorpora, formalmente, a perspectiva de uma modernização real, sem esconder, é claro, as suas incongruências e contrariedades. Supera-se assim a posição anterior, em que a modernização é

<sup>4</sup> A trajetória de Mário de Andrade pode ser lida como uma síntese das modificações ocorridas na classe intelectual entre as décadas de 1920 e 1930. A proximidade entre estética e história, por vezes controversa, pode ser vista na célebre conferência “O movimento modernista”, pronunciada por Mário de Andrade (1972, p. 250) na ocasião dos vinte anos da Semana de Arte Moderna: “O espírito revolucionário modernista, tão necessário como o romântico, preparou o estado revolucionário político de 30 em diante, e também teve como padrão barulhento a segunda tentativa de nacionalização da linguagem.”. Ao referir-se ao Romantismo, Mário concede ao Modernismo o estatuto que a literatura desempenhou entre nós durante boa parte de nossa história: qual seja, a de práxis artística que atua sobre a realidade de maneira incisiva, senão decisiva. A “nacionalização da linguagem” seria, nesse sentido, uma segunda tentativa de arranjo estético participativo.

<sup>5</sup> Visto dessa perspectiva, pouco ou nenhum sentido tem a discussão em torno das origens do Modernismo brasileiro, tal como banalizado recentemente pela ocasião das comemorações que tiveram lugar no ano de 2022. Digamos que, para Antonio Candido, mais ou menos paulista não é um qualificativo determinante para a análise de um movimento gestado no interior de um sistema literário já formado. A questão deixa de ser quem veio primeiro, no sentido bairrista do termo, e passa a ser a função desempenhada na desprovincianização das questões nacionais em termos literários.

apenas imaginada; por extensão, a classe intelectual passa a participar efetivamente do processo, um capítulo polêmico já amplamente estudado.

Visto dessa perspectiva, o romance de 30 procurou desanuviar o que havia de artificialidade burguesa na apreensão da matéria popular. Ao leitor, deve saltar aos olhos a proximidade dessas palavras àquelas encontradas mais tarde na *Formação da literatura brasileira*, em que a forma romance, em especial para o Romantismo, torna-se instrumento de pesquisa e descoberta do país. No século XIX, tal iniciativa foi fundamental para descompartimentar a imaginação ainda presa à sociabilidade pretensamente europeizada da Corte. Da perspectiva do romance de 30, porém, tanto o regionalismo do século XIX – cuja emulação do exotismo, ao lado do empenho de pesquisa da matéria nacional, não se pode ignorar –, quanto o primeiro Modernismo, em seu afã radical de ruptura estética, constituíram etapas de nosso pensamento estético que contribuíram para desmistificar a matéria brasileira. Tal como outrora fora função da poesia, o romance figurava como meio de revisão capaz de equilibrar os avanços da rebeldia destrutiva da vanguarda e as debilidades ideológicas do regionalismo oitocentista.<sup>6</sup>

Ora, se a literatura nacional não é mais romântica nos termos caricatos da deformação exótica ou idílica de uma porção de terra “incivilizada”, bem ou mal, em 1930, o sistema literário não apenas há muito já estava formado como também passava por outra atualização – a saber, os primórdios da indústria cultural. Daí que o ímpeto inconformista ou a dimensão nacionalista do primeiro momento modernista, tendências outrora justificadas, vão se adensando e tornando-se experiência intelectual acumulada, de modo a evitar a dispersão sem continuidade mental.<sup>7</sup> Assim, o gosto “desburguesado” a que se refere Antonio Candido indica o distanciamento em relação à dependência cultural da ex-colônia, cuja impressão de proximidade com o que estava em voga nos salões europeus era tão ilusória quanto alienadora. Como veremos adiante, Candido resumirá o processo de

---

<sup>6</sup> “O Regionalismo [...] foi uma busca do tipicamente brasileiro através das formas de encontro, surgidas do contato entre o europeu e o meio americano. Ao mesmo tempo documentário e idealizador, forneceu elementos para a autoidentificação do homem brasileiro e também para uma série de projeções ideais” (CANDIDO, 1999, p. 86).

<sup>7</sup> “Dando lugar ao estabelecimento de uma tradição, o sistema literário formado define ciclos de acumulação literária, lastreados pela continuidade da produção local. Os dois momentos decisivos em que isso ocorre, mudando os rumos e vitalizando a inteligência, são o Romantismo no século XIX e o Modernismo no século XX, períodos em que os polos do localismo e do cosmopolitismo encontrariam certo equilíbrio. Esses momentos de equilíbrio são também etapas de acumulação e adensamento da experiência, que parecem possibilitar saltos qualitativos. Com efeito, verifica-se, na esteira daqueles momentos, os saltos dados por Machado de Assis, que ‘se embebeu meticulosamente da obra dos predecessores’, e pelos escritores que se beneficiaram da ruptura modernista, como Drummond e Graciliano Ramos, ainda nos anos 1930, ou João Cabral e Guimarães Rosa nos decênios seguintes” (OTSUKA, 2009, p. 11).

inovação, profundidade crítica e acumulação da experiência intelectual próprio do Modernismo na noção de “desrecale localista”.

## ii. desrecale, rotinização e pré-consciência do subdesenvolvimento: providências críticas

Feitas ainda no calor da hora, as reflexões de Antonio Candido até aqui descritas se estendem, como dito, a outros escritos de maior fôlego, desenvolvidos nas décadas seguintes. Neles, o autor avança em seus pressupostos, passando pela incontornável *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, escrita e reescrita entre 1945 e 1951, sendo enfim publicada em 1959. Depois disso, sobretudo com o Golpe Civil-Militar de 1964, inicia-se nova fase, talvez a mais avançada do crítico, e que hoje podemos dizer propriamente dialética (SCHWARZ, 2014). É fácil, pois, reconhecer as três etapas que dividem seu trabalho, definidas pelo próprio autor em uma das muitas entrevistas que concedeu em vida: conforme seus termos, a primeira fase (a década de 1940) buscava pesquisar o condicionamento das obras, ao passo que a segunda (a década de 1950), por influência da antropologia e do *New Criticism*, interessava-se pela explicação da funcionalidade da obra artística; finalmente, a terceira fase (a década de 1960) interessa-se pela estruturação da obra, isto é, “o processo por meio do qual o que era condicionante se torna elemento interno pertinente” (TRANS/FORM/AÇÃO, 2011, pp. 3-4).

Logo se vê que o arco das implicações teóricas que pretendemos abordar merece um estudo de maior fôlego. Isso não significa dizer que a visão totalizante da obra de Antonio Candido implique a divisão inegociável de cada etapa, sem que um conjunto de questões possa ser identificado ou mesmo inter-relacionado. Concentraremos nossa atenção em três célebres ensaios, publicados em décadas distintas, que oferecem conceitos interdependentes, a despeito de qualquer tentativa de cronologia rigorosa. Pretendemos assim descrever articulações teóricas sem necessariamente hierarquizá-los segundo a sua data de publicação, verificando a insistência de determinadas preocupações do crítico ao longo das décadas e mesmo o seu desenvolvimento complexo como sistema de pensamento depois das apreciações inaugurais feitas nos anos 1940.

Para tanto, partiremos do que Antonio Candido chamou, no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento” (concebido em 1970), do despertar de uma “pré-consciência do subdesenvolvimento”, algo que o romance de 30 amadureceu na inteligência nacional. Tal ideia, a nosso ver, só pode ser compreendida à luz da rotinização da cultura de vanguarda ocorrida no mesmo período, ideia estruturada

no ensaio “A Revolução de 30 e a cultura” (concebido em 1980), mas que remete à *Formação da literatura brasileira*. Esses dois ensaios foram reunidos pelo autor em 1989, em *A educação pela noite e outros ensaios*, e ao lado de outros dois textos, “Literatura de dois gumes” e “A nova narrativa”, formam a terceira parte do livro. São textos classificados pelo seu autor como “críticas esquemáticas”, isto é, “panoramas abrangendo segmentos amplos da atividade literária e cultural vista a voos de pássaro” (CANDIDO, 1989, p. 8).

Finalmente, ambos os termos – a pré-consciência do subdesenvolvimento e a rotinização – serão mediados por outra noção de grande valor, o já citado desrespeito localista, sem o que não poderíamos compreender o sentido do desenvolvimento da literatura modernista. Esta última noção encontra a sua fórmula exata no ensaio “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, de 1953, publicado inicialmente como introdução sobre o assunto voltada para estrangeiros. São textos complementares em muitos sentidos, e que nos interessam no que se refere ao lugar do romance de 30 no desenvolvimento das formas literárias e, por extensão, do pensamento nacional. Sem nos estendermos exageradamente no contexto de cada um dos referidos textos, algo que merece atenção por si só, pretendemos dar centralidade aos conceitos, de modo a destrinchá-los e correlacioná-los com certa liberdade.

Começemos, pois, pela “pré-consciência do subdesenvolvimento”. A respeito do ensaio onde figura esta formulação, Antonio Candido explica que “‘Literatura e subdesenvolvimento’ expõe a correlação entre atraso cultural e produção literária na América Latina” (ibidem, p. 8). Conforme o seu raciocínio, a condição colonial da América Latina, “um continente sob intervenção”, produz um dilema imediato, sem o que não é possível sequer a instituição política da categoria *nação*: a saber, a dependência cultural.<sup>8</sup> Por forte que pareça, a afirmação acusa um dado da realidade local que foi sentido de diversas maneiras desde o Arcadismo, quando se definiu o dilema da dupla fidelidade entre nossos intelectuais. Antonio Candido nos fornece pistas de uma experiência intelectual acumulada, também chamada de *consciência*, de modo a verificar as suas implicações estéticas.<sup>9</sup> Se no século XIX o regionalismo surge como desdobramento do espírito romântico que

---

<sup>8</sup> “Um certo sentimento íntimo de inadequação, esse o drama do intelectual brasileiro, situado entre duas realidades, condenado a oscilar entre dois níveis de cultura” (ARANTES, 1992, p. 16).

<sup>9</sup> Tratando do sentido que a *Formação da literatura brasileira* possui para além de um livro de historiografia literária, Paulo Arantes (1997, p. 21, grifos do autor) nos diz o seguinte, e que em boa medida nos serve de argumento para os conceitos aqui tratados: “Ao distinguir entre *manifestações literárias* avulsas – a cifra mesma da tenuidade brasileira – e *literatura* propriamente dita, encarada no livro como um *sistema* de obras ligadas por denominadores comuns que fazem dela um aspecto orgânico da civilização, um fato de cultura que não surge pronto e acabado, antes se configura ao longo de um processo cumulativo de articulação com a sociedade e adensamento artístico, ao rever



procura valorizar a matéria nacional (mesmo que numa chave exótica, de ufanismo patrioteiro) (CANDIDO, 1995), no século XX, haveria na dimensão regionalista de representação do país alguma coisa de desideologizante, como já visto. Para falar nos termos do crítico, a “consciência amena do atraso” oitocentista, que abria espaço para a fantasia do homem inculto e incivilizado como afirmação latente de nacionalismo, tornou-se, nos anos de 1930, reflexão em torno da condição precária do Brasil ou mesmo de sua formação incompleta;<sup>10</sup> de quebra, reavaliou a tradição da prosa de ficção regionalista, cujos frutos já eram suficientes para sustentar uma tendência estética.

Com efeito, na fase de consciência eufórica de país novo, caracterizada pela ideia de atraso, tivemos o regionalismo pitoresco, que em vários países se inculcava como a verdadeira literatura. É a modalidade há muito superada ou rejeitada para o nível da sublitteratura. [...]

Na fase de pré-consciência do subdesenvolvimento, ali pelos anos de 1930 e 1940, tivemos o regionalismo problemático, que se chamou de “romance social”, “indigenismo”, “romance do Nordeste”, segundo os países, e, sem ser exclusivamente regional, o é em boa parte. Ele nos interessa mais, por ter sido um precursor da consciência de subdesenvolvimento [...]. (CANDIDO, 1989, p. 159)

Daí que Antonio Candido verifique uma relação possível entre o regionalismo do século XIX e o romance de 30, evitando cair nos paralelismos anacrônicos e procurando medir o peso ideológico e funcional das obras em cada período. Tal relação é, por sua vez, uma extensão do paralelismo formativo que enxerga em dois movimentos – o Romantismo e o Modernismo – os momentos substanciais de desprovincianização da cultura brasileira (CANDIDO, 2014, p. 119). Se a mistificação do dado regional, nascida como contraparte do impulso nacionalista romântico, perdura durante o século XIX como um ponto de embate entre os intelectuais do Norte e do Sul,<sup>11</sup> no romance de 30 passa-se a operar em outros termos.

---

nesses termos a constituição de uma continuidade literária no Brasil, Antonio Candido dava enfim forma metódica ao conteúdo básico da experiência intelectual brasileira.”

<sup>10</sup> É preciso notar, como o fez Carlos Guilherme Mota (1990), que depois da Revolução de 30 e do Estado Novo, a ideia de cultura brasileira passa de noção fundadora da identidade nacional a programa institucionalizado de modernização material e ideológica do país, o que insere o país na geopolítica dos países capitalistas.

<sup>11</sup> Na *Formação da literatura brasileira*, especificamente no último capítulo dedicado à análise de obras literárias, intitulado “A Corte e a província”, Antonio Candido trata de um esforço conjunto dos intelectuais nordestinos na década de 1870 que procura polemizar com o que eles julgavam uma percepção demasiado ideológica dos intelectuais sulistas, isto é, aqueles formados na atmosfera da Corte e, portanto, portadores de um senso estético europeizado e exótico. Essa reação é

O regionalismo foi uma etapa necessária, que fez a literatura, sobretudo o romance e o conto, focalizar a realidade local. Algumas vezes foi oportunidade de boa expressão literária, embora na maioria os seus produtos tenham envelhecido. Mas de um certo ângulo talvez não se possa dizer que acabou; muitos dos que hoje o atacam, no fundo o praticam. *A realidade econômica do subdesenvolvimento mantém a dimensão regional como objeto vivo, a despeito da dimensão urbana ser cada vez mais atuante.* (CANDIDO, 1989, p. 159, grifo nosso)

Ao romance de 30, no bojo das mudanças materiais que então ocorrem, cabe a tarefa do distanciamento crítico – ou, nos termos de Antonio Candido (1989, p. 195), “desburguesamento” ou ainda “desaristocratização” –, por meio do qual se torna possível pesar e medir algo que já podemos identificar como uma *tradição literária*; e isso é feito do ângulo modernista, o que modifica os elementos em jogo, com o fim de evitar os desenganos precedentes e de reavaliar o acúmulo da experiência estética que sedimenta nossa formação cultural. Apenas com este passo torna-se possível o surgimento do “super-regionalismo”, que, por seu turno,

corresponde à consciência dilacerada do subdesenvolvimento e opera uma explosão do tipo de naturalismo que se baseia na referência a uma visão empírica do mundo; naturalismo que foi a tendência estética peculiar a uma época onde triunfava a mentalidade burguesa e correspondia à consolidação das nossas literaturas. (CANDIDO, 1989, p. 162)

Ora, se a pré-consciência do subdesenvolvimento, cuja expressão conserva-se nas diferentes formas do romance de 30, é, a um só golpe, uma etapa da acumulação crítica e um avanço estético que contribui para desmistificar a imaginação coletiva e adensar a percepção artística, torna-se necessário admitir que o seu papel é amplo o suficiente para avaliar o grau de amadurecimento de uma cultura colonizada.<sup>12</sup> Queremos com isso dizer que a percepção do subdesenvolvimento do país não pode ser, de modo algum, obra do acaso ou da

---

sintetizada pela obra de dois autores centrais, Franklin Távora e Alfredo d’Escagnolle Taunay. O ano fundamental é 1872, que inaugura, segundo Candido, a terceira etapa formativa de nossa literatura, marcada pelo aprofundamento da pesquisa regionalista, ainda àquela altura balizada pelo exotismo romântico dos intelectuais de gabinete do Rio de Janeiro, criticados por Távora e Taunay. Ao marcar dois tempos distintos da nação, tais escritores foram capazes de condensar um paradigma que “abriu caminho a uma linhagem ilustre, culminada pela geração de 1930, mais de meio século depois das suas tentativas, reforçadas a meio caminho pelo baiano fluminense d’*Os Sertões*” (CANDIDO, 2000, p. 300).

<sup>12</sup> Ao contrário do que anotou Luís Bueno em certa oportunidade, advogamos que a pré-consciência do subdesenvolvimento é, segundo os termos do próprio Antonio Candido, uma das etapas possíveis de acumulação da experiência intelectual num sistema cultural formado na periferia do capitalismo. Para Bueno, haveria um desencanto no romance de 30, fruto do descompasso entre

intuição de alguns poucos autores; antes compreende uma dinâmica coletiva que atinge o modo de produção intelectual. É nessa medida, e somente nela, que se pode falar de desrecalque localista. Tal como no Romantismo, o Modernismo evidencia um momento de equilíbrio na dialética entre o universal e o particular (CANDIDO, 2014, p. 119). Isso significa dizer que nossa insistente dependência cultural passa, nessas ocasiões, por uma espécie de arejamento: no caso que nos interessa, o crivo modernista, que se apropria da forma cosmopolita em voga (as vanguardas) para renovar a matéria local representada, lança um olhar crítico sobre ambas (a forma e a matéria), criando um espaço inesperado de renovação da arte, afastada da atitude mental colonizada de sempre, que prefere a mera reprodução de novas tendências importadas.<sup>13</sup> O desrecalque localista torna-se, pois, o resultado coletivo da consciência arejada da intelectualidade modernista: as “deficiências, supostas ou reais,” diz Antonio Candido (2014, p. 110), de uma nação colonizada, “são reinterpretadas como *superioridades*”. Eis a via pela qual podemos relacionar processos igualmente coletivos de adensamento crítico (desrecalque localista) e trabalho intelectual (rotinização).

Longe disso, talvez não seja possível compreender a extensão da formulação de Antonio Candido, sobretudo porque a “pré-consciência do subdesenvolvimento” faz par com a “rotinização” da estética modernista nos anos posteriores à Revolução de 30, como procuramos indicar acima.<sup>14</sup> Com efeito, tal posição procura responder a uma querela de longa data – ainda hoje não encerrada,

---

utopia e realidade após o processo revolucionário. Naquela quadra, portanto, haveria o que ele chama de “arte pós-utópica” (BUENO, 2004, pp. 88-89).

<sup>13</sup> Leandro Pasini, ao comentar o artigo “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, faz a seguinte verificação sobre a perspectiva adotada por Antonio Candido no que diz respeito à desprovincianização da teoria literária brasileira: “Aqui [no referido texto de A. Candido], a posição cultural brasileira, a gravitação estética da vanguarda internacional e a apreensão criteriosa e pesquisada do dado local alcançam um momento de síntese. Nessa síntese, a matéria brasileira, pensada culturalmente e formulada artisticamente pelo modernismo, adquire capacidade de autorreflexão que incorpora os dois ângulos, o local e o cosmopolita em uma conjunção imprevisível, em que análise e criação se fundem, marcando um ponto de vista interno à própria matéria histórico-cultural de que a literatura se compõe. Cria-se, assim, uma mediação local. E a medição local, pela sua capacidade de abrir perspectivas simultâneas sobre o local e cosmopolita, pode se erigir em um prisma, em um ponto de vista capaz de interpretar retrospectivamente a própria literatura brasileira.” (PASINI, 2020, p. 10).

<sup>14</sup> A “rotinização” referida por Antonio Candido remonta ao conceito weberiano adaptado na *Formação da literatura brasileira*. Em meio ao contexto de acumulação do trabalho intelectual, seria possível revelar um desejo comum dos autores de construir uma literatura nacional, em que a inovação estética dos literatos mais talentosos seria absorvida pelos padrões estéticos, fundamento do que o crítico chamou de “literatura empenhada”. Luiz Carlos Jackson (2009, p. 277) assim define o procedimento: “Pelos autores de talento seriam produzidas as inovações formais, depois incorporadas coletivamente. Antonio Candido faz uso do conceito weberiano de ‘rotinização’ para designar o processo de assimilação de padrões estéticos e temáticos, fixados e expandidos pelos escritores menos criativos”.

diga-se de passagem – na crítica e na historiografia literárias: qual seja, o debate em torno do legado do Modernismo paulista nas letras nacionais.

Para explicar a questão, voltemos ao ensaio “A Revolução de 30 e a cultura”. Nele, Antonio Candido nos explica que a rotinização deve ser compreendida como instrumento de análise de um contexto complexo de produção cultural, inclusive com inovações tecnológicas e materiais nunca vistas. Assim, o crítico inicia seu texto demonstrando como a Revolução de Outubro foi, ao mesmo tempo, um eixo e um catalisador da cultura modernista, inaugurando um tipo de atualização concreta do país. São duas as funções descritas pelo crítico: a projeção do regionalismo como impulso de unidade do país e a normalização da estética modernista pela sua difusão, processo a que ele denomina “rotinização”. Conforme explica o crítico, o objetivo era a integração das regiões, possível apenas com “o surgimento de condições para realizar, difundir e ‘normalizar’ uma série de aspirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920, que tinha sido uma sementeira de grandes mudanças” (CANDIDO, 1989, p. 182).

Nos anos 1920, quando há muito nosso sistema literário já se encontrava estabelecido, encontramos certa dualidade: de um lado, o amadurecimento das letras nacionais ao ponto de operar-se o desrecalque localista, o que abre espaço para a reavaliação contínua da tradição e, sobretudo, a atualização estética que nos lança à ponta do que havia de mais avançado nos centros europeus; de outro, a sedimentação de um paradigma estético que desfruta de maior liberdade frente ao gosto médio, embora enfrente também dificuldades para a atualização das formas, que desfrutam agora do estatuto de “modelos”. Vista assim, a rotinização modernista parece ser uma etapa lógica de nossa vida cultural, dado o inédito alinhamento entre inovação artística e renovação material. De modo distinto do Romantismo, cuja expressão artística forja um arcabouço ideológico para além da mudança material do país, que viria *a posteriori*, o Modernismo alinha um horizonte de expectativa próximo à nossa constituição social, que naquele momento, diga-se de passagem, contava com a figura da modernização industrial e urbana.<sup>15</sup>

Assim, a rotinização entrelaça-se ao projeto de modernização, via Estado, do capitalismo nacional. Não apenas materialmente houve possibilidades concretas para difundir a arte moderna, como os próprios intelectuais preencheram a linha de frente dos programas governamentais. Sobre isso muito já foi dito; o que nos

---

<sup>15</sup> “Com efeito, os fermentos de transformação estavam claros nos anos 20, quando muitos deles se definiram e manifestaram. Mas como fenômenos isolados, parecendo arbitrários e sem necessidade real, vistos pela maioria da opinião com desconfiança e mesmo ânimo agressivo. Depois de 1930 eles se tornaram até certo ponto ‘normais’, como fatos de cultura com os quais a sociedade aprende a conviver e, em muitos casos, passa a aceitar e apreciar. Pode-se dizer, portanto, que sofreram um processo de ‘rotinização’ [...]” (CANDIDO, 1989, p. 182).

interessa, porém, é a adoção, por parte de Antonio Candido, de lentes críticas que conseguem identificar uma breve expectativa de formação do país pelo prisma da cultura modernista, uma mudança sensível na atitude da crítica literária.<sup>16</sup> Trata-se, com efeito, de um processo em que a vanguarda é absorvida segundo o crivo da periferia mundial, dando novo fôlego à noção de modernidade, com contradições mais à vista do que a pretensa uniformidade do pensamento hegemônico. Desenhasse aqui um dos fatores decisivos da desprovincianização da crítica literária brasileira (CANDIDO, 2014, pp. 117-145).

### iii. radicalismo: o possível mais avançado no romance de 30

*Um tema que me preocupa, como o leitor já  
deve ter percebido, é o da função do  
intelectual na sociedade.*

Antonio Candido

Desviando a rota do que até aqui seguimos, façamos um exercício de abstração que englobe a dimensão política do pensamento de Antonio Candido. Não obstante a modéstia de seu autor, há neste campo elementos inovadores, sobretudo porque Candido, desde muito cedo, abordou a política pelo prisma da cultura, algo que ecoa de modo mais agudo nos escritos que dedicou ao radicalismo, tendo em vista o horizonte da sociedade brasileira, marcada pela histórica assimetria estrutural. Trata-se de um conceito maturado ao longo de anos, ganhando corpo, de fato, depois da conturbada década de 1960 (GIMENES; LIMA, 2022). Isso quer dizer que o crítico amadureceu a ideia aos poucos, de modo a formular e reformular considerações embrionárias, cujas semelhanças e proximidades podem

<sup>16</sup> Uma modernização material realizada pelo prisma da cultura; eis os termos que procuramos evidenciar. Como sabemos, os descaminhos do século XX desmentiram as ilusões progressistas de emancipação do país. No entanto, para assinalar a ousadia desta providência crítica, é preciso dizer que se trata de uma perspectiva singular na inteligência nacional. Ao contrário do mecanicismo sociológico, também ele fruto da referida especialização no campo universitário, que prefere entender como cooptação da intelectualidade pelo Estado, o crítico insiste em aprofundar a sua visada o intento de avaliar as possibilidades disponíveis à época e o grau relativo de contribuição de cada posição. Isso fica claro no prefácio que escreveu ao estudo de Sérgio Miceli, *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*, cujo valor Antonio Candido não nega, embora pondere que o “olhar sem paixão e quem sabe sem ‘piedade’” da tendência a que se filia Miceli possa cometer o deslize de reduzir o seu objeto de pesquisa a “vinte linhas esquematizadas e arbitrárias numa enciclopédia, sem sopro nem movimento” (CANDIDO *apud* MICELI, 1979, p. X).

ser intuídas já em seus primeiros escritos, na década de 1940. Interessa-nos, pois, identificar tais momentos de convergência.

Em alguns desses textos, Antonio Candido indica uma importante vertente do pensamento político nacional, fruto de contradições típicas do contexto periférico, onde a cultura oficial não é senão algo forjado pelas elites. Num ambiente colonial, ela carrega consigo uma duplicidade de origem: a cultura é, ao mesmo tempo, construtora da nacionalidade e instrumento de dominação.<sup>17</sup> De tempos em tempos, porém, é possível que uma parcela esclarecida da elite consiga desvencilhar-se de sua restrita visão de classe para desempenhar “papel transformador de relevo” (CANDIDO, 1990, p. 5). Ao contrário do revolucionário, que é dotado da capacidade de emancipar-se de sua classe e agir em nome de princípios, o radical pode ser, a um só golpe, frutífero e contraditório, flutuando em sua ambiguidade ideológica de classe. Diz o crítico:

Gerado na classe média e em setores esclarecidos das classes dominantes, ele [o radicalismo] não é um pensamento revolucionário, e, embora seja fermento transformador, não se identifica senão em parte com os interesses específicos das classes trabalhadoras. (CANDIDO, 1990, p. 4)

O limiar em que geralmente se situa o radical aponta quase sempre para a contradição: por vezes, a conjuntura o faz um radical de ocasião (CANDIDO, 1980), mesmo que no fundo ele seja francamente conservador. No Brasil, o radicalismo costuma florescer também entre as elites oligárquicas: “nos interstícios do pensamento e da ação dos conservadores ligados às oligarquias, ou exprimindo seus interesses, às vezes brotam traços inesperados de radicalidade, que podem inclusive motivar formulações e medidas progressistas” (CANDIDO, 1990, p. 6).

O radicalismo brasileiro nasce, pois, no bojo de um país forjado pelas elites, inclusive (ou sobretudo) no que diz respeito à cultura, espécie de instrumento ambíguo de sedimentação das assimetrias sociais típicas da colônia. Sendo a cultura a via principal da independência das colônias latino-americanas, desvirtuou-se muito rapidamente entre elas a sua *Aufklärung*, a princípio ideal universal e irrestrito: uma vez tomada como ideologia iminentemente burguesa, a Ilustração, que primeiro serviu de impulso progressista de libertação da dominação colonial, logo se tornou álibi a justificar assimetrias constrangedoras, próprias do avanço do capitalismo em escala global e de seu arranjo periférico (CANDIDO, 2002). Mas isso também fez com que a predominância das oligarquias acabasse por criar,

<sup>17</sup> É o que Candido (1989, p. 8) chama de “papel duplo da literatura na formação da sociedade brasileira: de um lado, como instrumento do sistema de dominação colonial; de outro, como elaboração de uma linguagem culta própria ao País”.



em seu interior, as condições para o antagonismo, ainda que tímido, que floresce pela voz bissexta dos radicais como impulso progressista em meio à paralisia.<sup>18</sup> À primeira vista, trata-se de um limite de ação algo conservador; no entanto, no contexto das sociedades periféricas, este é o limite do “possível mais avançado” (CANDIDO, 1990, p. 5), o que não é nada desprezível.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Não é por outro motivo que Antonio Candido, no artigo “Literatura de dois gumes”, nomeia a “tendência genealógica” da literatura brasileira, o que “corresponde à formação da consciência das classes dominantes locais que, depois de estabilizadas, necessitavam elaborar uma ideologia que justificasse a sua preeminência na sociedade, à luz dos critérios que definiam a formação e privilégios dos três *estados* que a constituíam oficialmente (clero, nobreza e povo). [...] O elemento paradoxal do ponto de vista lógico, mas normal do ponto de vista sociológico, foi a tentativa de compatibilizar com os padrões europeus a realidade de uma sociedade pioneira, sincrética sob o aspecto cultural, mestiça sob o aspecto racial. De fato, a ‘tendência genealógica’ consiste em escolher no passado local os elementos adequados a uma visão que de certo modo é nativista, mas procura se aproximar o mais possível dos ideais e normas europeias” (CANDIDO, 1989, pp. 172-173).

<sup>19</sup> Não é preciso recordar que o próprio Antonio Candido assinalou a importância da criação da Universidade de São Paulo para a sedimentação do pensamento radical de que sua geração fez parte: “A partir do decênio de 1930 ele [o pensamento radical] foi a primeira formulação coerente, em nível institucional, da classe média progressista, que deste modo se exprimiu, não como cupincha da oligarquia, mas como categoria autônoma. Para muitos isso parecera ridiculamente pequeno-burguês. Mas em perspectiva histórica é muito ponderável e positivo, porque significa a radicalização da classe média nas instituições culturais, com todo o deslocamento para a frente que isto implica em relação as posições tradicionais” (TRANS/FORM/AÇÃO, 2011, p. 6). Ao identificar e estudar os limites de um inconformismo político institucionalizado, Antonio Candido nos oferece um quadro bem mais realista da condição periférica brasileira. Realista porque temos aqui uma atitude contraintuitiva, que procura evitar as desilusões que nossa vida política não raro produz, ocasiões estas numerosas sobretudo na década de 1930. Tal como ocorrera no processo de formação de nossas letras, o descolamento da vida prática é sintoma das históricas assimetrias sociais do país. No intelectual, isso não raro se traduz na palavra vagamente ácida ou superficialmente polemista, ou ainda no espírito novidadeiro das sedutoras teorias estrangeiras. O radicalismo de Antonio Candido, como conceito, não parece ser algo que caiba nesse tipo de sentimento crédulo, posto que procure afastar qualquer impulso entusiasta de destruição que se desfaça, logo em seguida, em terreno desocupado para o avanço do conservadorismo de sempre. A história política brasileira é, pois, testemunha desses momentos de ruptura com consequências desastrosas e mesmo retrógradas. Em sentido análogo, mesmo que não seja do gosto da clientela, a história intelectual brasileira é ainda hoje delineada por tais termos. Daí algumas apreciações recentes que condenaram, com certo estardalhaço, o pretenso conservadorismo do crítico em suas considerações políticas, algo que, segundo tais visadas, poderia ser também visto em sua crítica literária. Há, inclusive, quem acredite que Antonio Candido seja um apologista da vida urbana cosmopolita e da democracia neoliberal, por mais que a definição desses termos escape ao leitor e esconda o disparate da formulação. Seja como for, as leituras gratuitamente polêmicas ou autointituladas “destrutivas” tornam-se, nesta altura de crise sistemática e indefinição generalizada, cada vez mais melancólicas, sobretudo se pensarmos que a posição social da intelectualidade não é mais a que ocupou até meados do século XX, ainda que ela insista nos mesmos desenganos. Eis uma forma irônica de se entender o radicalismo.

O radicalismo, de início um *tour de force* político-ideológico, mostra-se proveitoso também para a arte: atitude intelectual renovada, não raro é acompanhada de formas artísticas arejadas. Daí que o conceito exerça papel que não deixa de ser curioso, já que, diante de uma realidade marcada pelo conservadorismo (o que não se altera em estética), abre-se espaço para a pesquisa de formas antagônicas ao gosto médio, o que pode alargar-se na sequência como rotinização. No caso do romance de 30, o processo de “desburguesamento” da literatura, conforme referido por Antonio Candido, alcança a sua dimensão política ao conjugar, não sem contradição, a contestação do cosmopolitismo letrado típico dos intelectuais do Sul e do estatuto de inovação modernizadora que passou a servir como veículo de integração nacional, segundo a ordem política do dia (ARANTES, 2022). Em outras palavras, o romance de 30 engloba o desdobramento formal de um fenômeno artístico rico em possibilidades e radical a seu modo, cuja origem remonta a alguns produtos do primeiro Modernismo, cuja atitude mental arejada Mário de Andrade sintetizou em dois conhecidos princípios: o “direito permanente à pesquisa estética” e a “atualização da inteligência artística brasileira” (ANDRADE, 1972, p. 242).<sup>20</sup> Ao lado desse processo de desprovincianização da prosa de ficção, ou rotinização da estética modernista, repõem-se as contradições do nascente desenvolvimentismo, reativando a função de instrumento de descoberta da realidade brasileira pela via já consolidada do regionalismo, o que equivale dizer que se tornou elemento simbólico da integração nacional. Sem forçar a nota, seria possível dizer que, da perspectiva ideológica, o romance de 30 é responsável por contribuir para a tessitura de uma *comunidade imaginada* que ultrapasse o subdesenvolvimento, revelando formas literárias complexas a captar um ritmo desigual de nossa vida material.

Para ficarmos numa análise literária concreta, vejamos um exemplo. Em vários de seus escritos, Antonio Candido insiste que, na estrutura da obra literária que rotiniza a estética modernista, existe sobremaneira a busca por uma

---

<sup>20</sup> Em sua conhecida referência “O direito à literatura”, Antonio Candido (2011, pp. 187-188) recupera algumas linhas mestras da literatura brasileira preocupada com problemas reais, desde a literatura messiânica e idealista dos românticos até o realista naturalista, “na qual a crítica assume o cunho de verdadeira investigação orientada da sociedade”. São estes exemplos do que o crítico chama de literatura empenhada, cujo ápice, segundo ele, é o romance de 30: “No Brasil isto [o engajamento literário] foi claro nalguns momentos do Naturalismo, mas ganhou força real sobretudo no decênio de 1930, quando o homem do povo com todos os seus problemas passou a primeiro plano e os escritores deram grade intensidade ao tratamento literário do pobre./ Isto foi devido sobretudo ao fato do romance de tonalidade social ter passado da denúncia retórica, ou da mera descrição, a uma espécie de crítica corrosiva, que podia ser explícita, como em Jorge Amado, ou implícita, como em Graciliano Ramos, mas que em todos eles foi muito eficiente naquele período, contribuindo para incentivar os sentimentos radicais que se generalizaram no país.” [Devo a lembrança desta passagem de Antonio Candido a Max Luiz Gimenes].

função social da arte. O tema não é exatamente novo, mas ele soube aproveitá-lo de maneira original. Basta recorrermos a uma referência cara ao crítico, Mário de Andrade. A questão foi uma das pedras de toque das suas reflexões estéticas.<sup>21</sup> No início de sua carreira como crítico literário, quando a militância partidária é sua linha condutora, Antonio Candido preocupa-se com a tradição da literatura brasileira, aquilo que mais tarde seria estudado segundo a perspectiva da constituição de nosso sistema literário, como é sabido. Se nesse primeiro momento, o da década de 1940, busca-se equilibrar política e estética, a fim de deixar visível a sua combatividade à esquerda, nas décadas seguintes, o autor se interessará pelo modo como a forma literária é dotada, ela própria, da capacidade organizativa de absorver, condensar e plasmar elementos externos à sua estrutura e, com isso, potencializar seu sentido simbólico ou ideológico – processo denominado redução estrutural (CANDIDO, 2014).

Trata-se de uma longa discussão, já reparada pelos seus comentadores, e que se centra na relação entre obra artística e meio social. Não nos ateremos a isso. Importa aqui perceber que certo pensamento político desenvolvido por Antonio Candido não se descola do objeto cultural ou mesmo serve de baliza para ele, a exemplo da leitura de *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, praticada nos anos 1940 e mantida posteriormente. São apreciações que procuram captar na especificidade da forma literária aspectos da modernização brasileira pós-Revolução de 30, indicando elementos novos. É nesse sentido que a perspectiva de Antonio Candido revela a preocupação de fundo estético-político com o papel da literatura e, mais amplamente, dos intelectuais no horizonte autoritário de que o próprio crítico fazia parte quando escrevia seus rodapés na imprensa. Correndo o risco do anacronismo, desejamos insistir na possibilidade de enxergar certo radicalismo estético também no romance de 30 (ARANTES, 2022).

Foi assim que em maio de 1943, na *Folha da Manhã*, Antonio Candido destacou a singularidade do referido romance de Cyro dos Anjos. A admiração que demonstra por esta “obra-prima”, conforme suas palavras, baseia-se na negatividade: um “livro do burocrata lírico”, para quem “escrever é, de fato, evadir-se da vida; é a única maneira de suportar a volta às suas decepções, pois

---

<sup>21</sup> Na palestra “O artista e o artesão”, proferida em 1938 na Universidade do Distrito Federal, Mário de Andrade (2012) parece se ressentir do que ele diagnostica como sintoma do individualismo exacerbado dominante entre os artistas modernos – em seus termos, “uma vaidade de ser artista”. A “desmedida inflação e imposição do eu” seria, segundo o escritor, um “grande, um doloroso, um verdadeiro trágico engano”. Em sua teoria do “artefazer”, em que se fundamentam três etapas complementares (o artesanato, a virtuosidade e a solução pessoal do artista), Mário de Andrade indica a predominância, já no final da década de 1930, da profissionalização das artes, quando se cultua o tecnicismo formalista (a solução pessoal) em detrimento da composição orgânica da obra de arte.

escrevendo-as, pensando-as, analisando-as, o amanuense estabelece um movimento de balança entre a realidade e o sonho”. Estamos, sem dúvida, no domínio da figura arquetípica do intelectual fracassado, um lugar-comum do romance de 30, vivendo suspenso entre o passado e o presente, além de revelar uma espécie de “paralisia por excesso de análise” (CANDIDO, 2017, p. 74).

Diante da paralisia de Belmiro, Antonio Candido propõe um questionamento óbvio apenas na superfície: “Se assim é, porque escrever sobre um passado que não existe realmente e um presente que cede ante a ponta aguda da análise?”. A resposta revela o cerne da atitude belmiriana em relação à vida: “Belmiro escreve porque precisa abrir uma janela na consciência a fim de se equilibrar na vida”. Diante da objetividade requerida pela vida, o protagonista do romance de Cyro dos Anjos prefere o abstracionismo diletante, numa espécie de ensimesmamento que “subordina a aceitação direta da vida a um processo prévio de reflexão” (ibidem, p. 77). A belmirização do intelectual indica, pois, um destino social diminuto, no qual a “prática cotidiana da introspecção” torna-se saída conformista para a recusa do engajamento frente às urgências da vida prática. Formalmente, domina o “movimento de balança” do romance, cuja gravitação no entorno do amanuense repercute de diferentes maneiras na narrativa. A força centrípeta desse narrador parece harmonizar-se no “equilíbrio vital” encontrado na posição de “psicólogo lírico”, isto é, “o analista querendo dar aos fatos e aos sentimentos um valor quase de pura constatação, e o lírico chamando-o à vida, envolvendo uns e outros em piedosa ternura” (ibidem, p. 78). Se o equilíbrio precário de Belmiro reflete uma forma literária original, ela não é senão desdobramento estético de um ritmo histórico peculiar, que modificou a atuação dos intelectuais no plano real e redefiniu o seu vocabulário.<sup>22</sup>

Em seus rodapés, é recorrente o interesse de Antonio Candido pelo fracassado, personagem suspensa no tempo e na sua condição hesitante de sujeito incapaz de agir sobre o mundo. A título de exemplo, vejamos algumas de suas apreciações: a respeito de José Lins do Rego, chamado de *romancista da decadência*, afirma que o escritor “tem vocação das situações anormais e dos personagens em desorganização [...], angustiados por essa condição de desequilíbrio que cria tensões dramáticas” (CANDIDO, 30/1/1944); sobre João Alphonsus, afirma que “os seus personagens vivem sempre naquele limite extremo, naquele gume perigoso e indefinível em que a mínima circunstância desencadeia os mais violentos

<sup>22</sup> Como reparou Maurício Reimberg (2019, p. 20), a “belmirização” do intelectual seria, no pensamento de Antonio Candido, mais um obstáculo que contribuiria para afastar-se do “reconhecimento político da barbárie brasileira”. Nesse sentido, a atitude representaria um passo atrás no acúmulo da experiência intelectual brasileira desde o Modernismo da década de 1920. E, da mesma forma, a condenação feita por Antonio Candido também aponta para uma etapa de seu pensamento político em que a superação do atraso ainda constitui horizonte possível.

acontecimentos ou as mais desvairadas possibilidades” (CANDIDO, 19/09/1943); sobre Graciliano Ramos, verifica um “desajuste essencial que o levou não apenas a assumir atitudes antagônicas, mas a analisar em si mesmo as suas consequências” (CANDIDO, 2012, p. 90). Os exemplos podem se estender, mas o que interessa aqui é a atenção voltada ao limite da forma romance.

É nessa medida que, ainda em 1943, Antonio Candido publica “Romance e expectativa”, no qual tece algumas avaliações a respeito do gênero que parece dominar a produção daquele momento, tanto no plano nacional quanto internacional. Trata-se de um artigo precursor de determinadas considerações que serão mais tarde esmiuçadas no já referido “Romance e Jorge Amado”, texto em que se evidencia, como visto, o sentido político do romance de 30 para a cultura brasileira.<sup>23</sup> A despeito da intensa produção daquela altura, o crítico não hesita em afirmar que o gênero se aproximava de uma “crise, da qual não se sabe como sairá” (CANDIDO, 08/08/1943). O momento histórico, como se sabe, justifica em parte o tom negativo das apreciações de Antonio Candido, e, se levarmos em conta o horizonte de autoritarismo e guerra, entenderemos a noção de crise a que se refere em sentido próprio: não obstante o momento forte de nossas letras, o romance brasileiro, já ao final da década de 1930, encontrava certos limites representacionais cuja origem estava, em termos gerais, na função social algo hesitante desempenhada pela literatura e pela intelectualidade. Dito de outra forma, Antonio Candido parece reparar que o romance de seu tempo, sendo “produto de classe” e, portanto, objeto circunscrito numa determinada dimensão histórico-sociológica, tendia a “se desorganizar e transformar-se” em face da realidade em transição, movimento até certo ponto esperado e não necessariamente ruim. Na verdade, no caso brasileiro, o trunfo de escritores como Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Lins do Rego estava justamente “no confronto do ficcionista com os temas locais, que possibilitavam alguma renovação estética ofertando sobrevida à modalidade literária” (ARANTES, 2022, p. 125). Desde o final da década, contudo, ocorre o predomínio do que o crítico define como “atitude belmiriana” – ou, se quisermos, “quadros sufocantes”, como ele mesmo define em outros rodapés –, isto é, “a preocupação excessiva do autoconhecimento, definidora de um estado de insatisfação social, em que o indivíduo não encontra fora de si apoio suficiente para eximir-se da introversão” (CANDIDO, 08/08/1943). Daí a restrição ao que ele julga ser um horizonte mais produtivo para a prosa de ficção nacional:

---

<sup>23</sup> Como algumas pesquisas vêm recentemente demonstrando, a reflexão de Antonio Candido em torno do gênero romance será central nos anos em que o crítico assina seus rodapés na imprensa. “Romance e expectativa” é um texto paradigmático porque traz reflexões que se estenderão em outros artigos. Para um panorama completo, ver sobretudo Daniel E. T. Arantes (2022, pp. 338-364).

Ora, no Brasil, prolongar a atitude belmiriana é voltar as costas para o que há de mais promissoramente fecundo na nossa realidade nacional e humana. É exacerbar a contradição máxima da nossa civilização, aquela de que temos vivido e da qual se tem nutrido a nossa cultura: a oposição entre a superestrutura de tendência cosmopolita, do litoral, e todo o vasto manancial humano, que subvive [sic] atrás dele. (CANDIDO, 08/08/1943)

Há que se recordar uma referência que as apreciações de Antonio Candido ecoam: cerca de um ano antes, quando do lançamento de *Clima* (revista da qual o crítico foi um dos fundadores), Mário de Andrade publicara “A elegia de abril”, espécie de balanço a respeito da evolução intelectual paulista desde o Modernismo. O texto – marcado por uma tonalidade incomum, ou mesmo negativa, para a ocasião solene do surgimento de uma nova revista cultural – centra-se numa das preocupações de destaque de Mário de Andrade desde meados da década anterior: qual seja, a reflexão em torno dos “rumos tomados pela intelectualidade após a Revolução de 1930 e a implantação do Estado Novo” (MARQUES, 2015, p. 56). A perspectiva condenatória do artigo, contrariado com a emergência do tipo do fracassado no romance de 30 (a que ele chama de “indivíduo desfibrado”), é, para Mário, “sintoma perigoso de um estado de conformismo e de um ‘espírito de desistência’ que era preciso combater” (idem).

“A elegia de abril” é um dos passos finais da reflexão de Mário de Andrade sobre matéria polêmica, e que desde a década de 1930 ganhou feição pública e participativa em seu projeto cultural moderno e nacionalista, por assim dizer; basta lembrarmos que o escritor esteve na linha de frente da política cultural de Estado depois da Revolução de 30. Nesse sentido, o arremate de suas reflexões pode ser visto na desalentada conferência “O movimento modernista”, proferida em 1942, espécie de testamento final do escritor a respeito do papel e da função do primeiro Modernismo na vida intelectual brasileira.

Voltando às considerações de Antonio Candido, intelectual formado na atmosfera herdeira do Modernismo paulista, é possível verificar ao menos um ponto de choque com as reflexões de Mário de Andrade. Se, por um lado, a belmirização do intelectual a que se refere mais de uma vez, também em tom de desaprovação, aponta o “desfibramento” dos homens de letras, por outro busca compreender seus motivos não numa atitude moral, mas antes na dimensão material das condições de produção da literatura. Ainda em 1943, um ano depois da célebre palestra proferida pelo líder modernista, o crítico insiste neste ponto acusando a “contradição máxima de nossa civilização”, conforme os seus termos, em que o obstáculo da dependência cultural vem mais uma vez manifestar-se na forma artística, esfera em que parece predominar o formalismo de tendência



escapista. Sem condenar a literatura que se apoiou na figura do fracassado, Antonio Candido prefere entendê-la como um processo de afastamento da realidade à qual os primeiros expoentes do romance de 30 estavam ligados mais organicamente. Vê-se assim uma divisão já plenamente estabelecida no início da década de 1940, em que os moldes do romance de 30 começam a desaparecer e em seu lugar surge uma “tendência para se refugiar na literatura belmiriana”, na qual predominam “os conflitos extremos de ordem psicossocial que segregam o intelectual de seu tempo” (CANDIDO, 08/08/1943). Nesse sentido, o radicalismo do romance de 30, que procurou encontrar no específico e regional a desprovincianização da cultura nacional, parece esgotar-se quando visto da primeira metade da década de 1940, o que não necessariamente pressupõe subsequentes formas literárias que apaguem contradições de fundo da cultura brasileira.<sup>24</sup> Isso porque a belmirização aponta um paradoxo ideológico na produção intelectual, algo que certamente se associa ao complexo período de autoritarismo em que escreve Antonio Candido: a rotinização do segundo momento modernista significa, do ponto de vista político e estético, a “tentativa consciente de arrancar a cultura dos grupos privilegiados para transformá-la em fator de humanização da maioria, através de instituições planejadas” (CANDIDO, 1977, p. XIV).

Esses são os termos com que Antonio Candido tece alguns dos aspectos centrais de seu pensamento estético e político no que diz respeito ao papel desempenhado pelo romance de 30 num sistema literário àquela altura já plenamente formado, diga-se de passagem. Como visto, as suas reflexões dizem respeito a um trabalho de décadas. *O amanuense Belmiro* é, pois, um dos muitos exemplos analisados pelo crítico, cujo ápice talvez se revele no longo ensaio “Ficção e confissão”, formulado em 1945 no *Diário de S. Paulo* e reescrito na década seguinte. Embora não haja espaço para discutirmos a questão, já que o assunto merece ocasião própria, poderíamos dizer que Graciliano Ramos figura como autor central na obra de Antonio Candido, sobretudo porque a sua obra constitui uma espécie

<sup>24</sup> Para Antonio Candido (2017, pp. 95-99), um exemplo de forma literária inovadora, mas que ainda assim está aquém de nosso processo de desrecale localista, pode ser visto no ensaio que dedica ao romance *O agressor*, de Rosário Fusco. O crítico, embora reconheça o engenho com que o escritor conduz a narrativa, faz restrições ao que ele chama de “superfetação” do livro. Isso significa dizer que a aclimação sem mediações do surrealismo ao contexto brasileiro acusa uma atitude de exacerbado individualismo, que peca pelo excesso de formalismo, se a inovação da forma bastasse em si. Diz o crítico: “No Brasil, o surrealismo, além de ginástica mental, só pode ser compreendido como uma contribuição técnica, nunca como uma concepção geral do pensamento e da literatura, à maneira por que é cabível na Europa”.

de revisão do romance de 30 e, mais amplamente, do regionalismo brasileiro,<sup>25</sup> uma verdadeira abertura para a prosa de ficção das décadas seguintes.<sup>26</sup>

Por fim, cabe dizer que a aproximação entre radicalismo e literatura, na acepção dada por Antonio Candido aos termos, é um achado recente, cujo interesse talvez remeta ao confuso contexto político contemporâneo, em que pesam o aparente desfazimento da imagem (contraditória ou não) de uma sociedade nacional e a ascensão do populismo de extrema-direita, que acelerou a iminente desagregação social brasileira, impasses que decerto influem na nossa imaginação intelectual. O horizonte de Antonio Candido era outro, talvez até mesmo oposto ao que hoje se desenha, de modo que o mergulho em sua obra se torne cada vez mais exigente conforme o avanço dos estudos especializados. Caso contrário, corremos o risco de incorrer nos desvios incriminatórios de leitura, que procuram repreender determinado autor como compensação das frustrações que nos afligem hoje, e a despeito do que o intelectual pouco tem a dizer.

---

<sup>25</sup> Como se sabe, o regionalismo será apontado, na *Formação*, como uma das três vertentes temáticas dominantes e fundamentais para a constituição do sistema literário brasileiro, ao lado do indianismo dos primeiros românticos e do aprofundamento da pesquisa psicológica, que se dá sobretudo no romance urbano (CANDIDO, 2000, p. 300).

<sup>26</sup> Em vários sentidos, o ensaio “Ficção e confissão” representa um exercício de grande importância na trajetória intelectual do crítico. Originalmente publicado na imprensa, o texto procura fazer, ao mesmo tempo, um balanço da crítica de sua época e da obra de Graciliano Ramos, àquela altura ainda vivo e produzindo. É nesse sentido que figura entre aquelas leituras que se tornarão paradigmáticas da bibliografia especializada do escritor, a exemplo de Álvaro Lins, Otto Maria Carpeaux e Mário de Andrade. Reescrito dez anos depois, quando Graciliano Ramos já havia falecido e sua obra era então reunida em nova edição, Antonio Candido procura verificar o lugar do escritor alagoano no panorama da moderna literatura brasileira. Se o escritor não era propriamente modernista (aliás, Graciliano Ramos era crítico contumaz do movimento), Candido intui que a sua obra exerce função mais complexa, inscrita num ambiente amplo, sem necessariamente assumir qualquer bandeira panfletária ou posição fixa. Cabia ao autor a recuperação de tendências fundadoras de nossa literatura e a atualização de seu estatuto estético diante da promessa modernizadora que se anunciava, não sem contradição, no plano concreto da vida nacional. Daí então o “espírito de jornada” a que se refere ao crítico para o leitor que queira compreender a obra de Graciliano Ramos: os títulos não apenas indicam um percurso de autonomia e qualidade literária, o que vale por si só, como também são reflexos de um escritor que se insere na tradição formativa da literatura brasileira, isto é, um autor avesso às atualizações novidadeiras importadas, e que procura apoiar-se em seus predecessores para abrir caminhos. Eis os termos que permitem comparar, por exemplo, as leituras que o crítico faz das obras de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa.

## referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1972.

ANDRADE, Mário de. *O baile das quatro artes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade em Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ARANTES, Paulo Eduardo; ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

ARANTES, Daniel Essenine Takamatsu. *Caminho crítico: um roteiro de leitura dos artigos de Antonio Candido em Clima, Folha da Manhã e Diário de S. Paulo (1941-1947)*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

BUENO, Luís. “Nação, nações: os modernistas e a geração de 30”. *Via Atlântica*, n. 7, outubro de 2004, p. 83-97.

CANDIDO, Antonio. “Notas de Crítica Literária – Romance e expectativa”. *Folha da Manhã*, São Paulo, 8 ago. 1943.

CANDIDO, Antonio. “Notas de Crítica Literária – Um contista”. *Folha da Manhã*, São Paulo, 19 set. 1943.

CANDIDO, Antonio. “Notas de Crítica Literária – Romance e Jorge Amado”. *Folha da Manhã*, São Paulo, 3 out. 1943.

CANDIDO, Antonio. “Notas de Crítica Literária – Fogo morto”. *Folha da Manhã*, São Paulo, 30 jan. 1944.

CANDIDO, Antonio. “Prefácio”. In: DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Hucitec, 1977.

CANDIDO, Antonio. “Prefácio”. In: MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1979.

CANDIDO, Antonio. *Teresina etc*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. “Radicalismos”. *Estudos Avançados*, v. 4, n. 8, 1990, pp. 4-18.

CANDIDO, Antonio. “Uma palavra instável”. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 27 ago. 1995.

CANDIDO, Antonio. “A literatura e a formação do homem”. *Remate de males*, número especial Antonio Candido, Campinas, 1999, pp. 81-90. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635992>. Acesso em: 19 dez. 2023.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (vol. 1: 1750-1836; vol. 2: 1836-1880). Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

CANDIDO, Antonio. “Perversão da Aufklärung”. In: CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. São Paulo: Editora 34, 2002, pp. 322-327.

CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, pp. 171-193.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

GIL, Fernando C. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

GIMENES, Max L.; LIMA, Gabriel C. dos S. “A radicalização política de Antonio Candido nos anos 1970”. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, n. 116, pp. 139–164, maio 2022.

JACKSON, Luiz Carlos. “Antonio Candido: crítica e sociologia da literatura”. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Orgs.). *Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, pp. 268-281.

MARQUES, Ivan. “Herói fracassado: Mário de Andrade e a representação do intelectual no romance de 30”. *Teresa*, n. 16, pp. 55-74, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/115414>. Acesso em: 19 dez. 2023.

MOTA, Carlos Guilherme. “Cultura brasileira ou cultura republicana?”. *Estudos Avançados*, v. 4, n. 8, pp. 19-38, 1990. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40141990000100003>. Acesso em: 19 dez. 2023.

OTSUKA, Edu Teruki. “Literatura e sociedade hoje”. *Revista Literatura e Sociedade*, n. 12, pp. 104-115, 2009.

OTSUKA, Edu Teruki. “Antonio Candido e Mário de Andrade (anotações preliminares)”. *Scripta*, v. 23, n. 49, pp. 115-140, 2019.

OTSUKA, Edu Teruki. “Romance e expectativa: Antonio Candido e o romance brasileiro antes de Formação da literatura brasileira”. In: FONSECA, Maria Augusta e SCHWARZ, Roberto (Orgs.) *Antonio Candido 100 anos*. São Paulo: Editora 34, 2018, pp. 338-364.

PASINI, Leandro. “A mediação local: Antonio Candido e a teoria literária do modernismo brasileiro”. *Remate de Males*, v. 40, n. 2, pp. 1-24, 2020.

REIMBERG, Maurício. *A crítica de Roberto Schwarz (1958-1968): um pensamento atravessado pelo golpe de 1964*. 2019. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SCHWARZ, Roberto. “Saudação honoris causa”. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, pp. 9-17.

TRANS/FORM/AÇÃO. “Entrevista: Antonio Candido de Mello e Souza”. *TRANS/FORM/AÇÃO: Revista de Filosofia*, [S. l.], v. 34, 2011.

**Antonio Candido, o romance e a formação da Literatura Brasileira**

*Antonio Candido, the Novel and the Formation of Brazilian Literature*

Autoria: Erica Maria do Carmo dos Reis

 ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-9685-3863>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1011925574994513>

Coautoria: Jäder Vanderlei Muniz de Souza

 ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-6235-8395>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8880397219464414>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.215591>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/215591>

Recebido em: 01/09/2023. Aprovado em: 23/11/2023.

---

**Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira**

São Paulo, Ano 12, n. 23, jul-dez., 2023.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

Contato: [opiniaes@usp.br](mailto:opiniaes@usp.br)

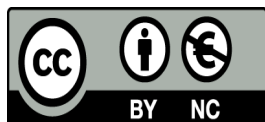
 [fb.com/opiniaes](https://fb.com/opiniaes)  [@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/@revista.opiniaes)

---

**Como citar (ABNT)**

REIS, Erica Maria do Carmo dos; SOUZA, Jäder Vanderlei Muniz de. Antonio Candido, o romance e a formação da Literatura Brasileira. *Opiniões*, São Paulo, n. 23, pp. 66-81, 2023. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.215591>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/215591>.

**Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)**



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

# antonio **c**andido, o romance e a formação da literatura brasileira

*Antonio Candido, the Novel and the Formation of Brazilian Literature*

**Erica Maria do Carmo dos Reis<sup>1</sup>**

Universidade Federal do Acre – UFAC

**Jáder Vanderlei Muniz de Souza<sup>2</sup>**

Universidade Federal do Acre – UFAC

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.215591>

**Resumo:** O romance enquanto gênero literário exige uma análise minuciosa, pausada e detalhada dos elementos estruturais que o compõem. Antonio Candido (1918-2017), crítico literário brasileiro, nos mostra por meio de sua bibliografia inúmeras e valiosas considerações acerca do romance e da formação da literatura brasileira, escrevendo sobre a historicidade do gênero e também sobre o romance no Brasil. Diante disso, este artigo tem como principal objetivo elucidar, pela ótica de Candido, aspectos que põem o romance em evidência e o fazem ser identificado e compreendido como tal.

**Palavras-chave:** Antonio Candido. Romance. Literatura Brasileira.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Ensino de Humanidades e Linguagens pela Universidade Federal do Acre (Ufac). E-mail: [erica.reis@sou.ufac.br](mailto:erica.reis@sou.ufac.br). ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-9685-3863>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1011925574994513>

<sup>2</sup> Professor da Universidade Federal do Acre (Ufac). Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: [jader.souza@ufac.br](mailto:jader.souza@ufac.br). ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-6235-8395>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8880397219464414>



**Abstract:** The novel, as a literary genre, requires a meticulous, paused and detailed analysis of the structural elements that compose it. Antonio Candido (1918-2017), Brazilian literary critic, shows us through his bibliography countless and valuable considerations about the novel and the formation of Brazilian literature, writing about the historicity of the genre and also about the novel in Brazil. Therefore, this article has as main objective to elucidate, from Candido's perspective, aspects that put the novel in evidence and make it be identified and understood as such.

**Keywords:** Antonio Candido. Novel. Brazilian Literature.

A literatura é uma atividade sem sossego. Não só os “homens práticos”, mas os pensadores e moralistas questionam sem parar a sua validade, concluindo com frequência e pelos motivos mais variados que não se justifica: porque afasta de tarefas mais sérias, porque perturba a paz da alma, porque corrompe os costumes, porque cria maus hábitos de devaneio.

*Antonio Candido*

A visão dos intelectuais brasileiros do século XIX era bastante ambígua, pois não encontrando nas obras da civilização apoio suficiente para justificar o orgulho nacional, eles recuavam para a natureza como segunda linha, entrincheirando-se numa posição que era também capitulação, ao ser um modo colonial e pitoresco de ver o país.

*Antonio Candido*

## uma aproximação

A ascensão da modernidade a partir do século XVIII estabeleceu uma série de paradigmas para o mundo ocidental. Vem daí a conformação da literatura como disciplina e saber estabelecido, como ainda hoje a compreendemos. Interessa-nos especialmente a ideia de literatura como sistema, vinculada diretamente ao conceito de Estado-nação, esse um dos principais adventos da modernidade. Dessa forma, estabelecemos um diálogo com a obra do professor Antonio Candido (1918-2017), quando esse formula um roteiro que mapeia a *Formação da literatura brasileira* (1959). Esse pensamento, levantamos a hipótese, é atualizado nos séculos XX e XXI pelo trabalho da crítica Leyla Perrone-Moisés, em obras como *Altas Literaturas* (1999) e *Manifestações da literatura no século XXI* (2016).

Antonio Candido, intérprete da moderna cultura brasileira, produziu majoritariamente no século XX, realizando a análise e a interpretação das mais importantes obras da literatura nacional. Trata-se de um amplo trabalho de leitura, conceituação teórica e exercício crítico, estendido até a produção da segunda metade do século XX. O olhar do crítico entrelaça tanto uma visão ancorada em uma tradição moderna, como oferece uma visão que considera o caráter inclusivo da literatura, na medida em que a entende como um bem incompressível, ou seja, indispensável ao desenvolvimento do ser humano.

A conferência “Literatura e direitos humanos”, marco importante da produção do estudioso, foi apresentada em um contexto em que a Carta Magna de 1988 estabelecia a garantia dos direitos fundamentais do ser humano. Posteriormente publicado sob o título “O direito à literatura”, o ensaio constrói referenciais teóricos e instrumentos analíticos que servem, inclusive, aos estudos que dão conta das diversas literaturas contemporâneas, alcançando, também, aquelas produzidas por sujeitos antes invisibilizados socialmente. Ao considerar que o texto literário serve à “necessidade de conhecer sentimentos e a sociedade, ajudando-nos a tomar posição em face deles” (CANDIDO, 2011, p. 182-183), Candido considera a literatura como um instrumento social e inclusivo.

Por essas razões, acreditamos que este trabalho pode, entre outras contribuições, abrir espaço para uma investigação sobre o modo como a literatura, saber em ascensão em séculos anteriores (XVIII e XIX), segue vigente na contemporaneidade, havendo atravessado, inclusive, a chamada “pós-modernidade”, na segunda metade do século XX.

Partimos de uma leitura crítica do pensamento de Antonio Candido, buscando entender, primeiro, como ele trata o romance como gênero literário, problematizando a tensão instalada entre narrativa de ficção e representação da realidade, mapeando a articulação entre enredo e personagem na constituição da obra literária. A partir disso, o autor nos ajuda a compreender como acontece a configuração de um sistema literário no Brasil, consolidado com a aparição do romance em nossa literatura a partir da década de 1840, e entendendo-o como parte do estabelecimento de uma modernidade nacional.

## romance e ficção: a narrativa constituída pelo imaginário

Muitos são os enredos disseminados nas narrativas romanescas. Entretanto, para que o romancista escrevesse sobre temas que o permitissem desprender-se de preceitos sociais, morais e políticos, que nascessem simplesmente de sua fértil

imaginação, adquirindo feições de uma narrativa ficcional, o romance passou por um longo processo de constituição.

Antonio Candido (1973), considerando a crítica inglesa, em “Timidez do romance”, cita *Pamela* (1740), de Richardson, como “uma espécie de ponto inicial do romance psicológico e de costumes (‘novel’) e, portanto, do romance contemporâneo” (CANDIDO, 1973, p. 62-63). Nesse mesmo texto, Candido cita Arthur Jerrold Tieje, estudioso norte-americano, que escreve sobre uma possível teoria do romance. Tieje fala sobre cinco intuitos, também chamados de justificativas, expressos pelos romancistas, são eles: divertir; edificar; instruir o leitor; representar a vida cotidiana; despertar emoções de simpatia. Todavia, esses princípios não ocorriam de maneira simultânea e frequente, fazendo com que a validação do romance enquanto narrativa ficcional que entretém não existisse de maneira tão acentuada, prevalecendo, assim, o texto de ensinamentos morais e religiosos.

Dessas justificativas, permaneceu a tríade divertir-edificar-instruir que, de acordo com Candido, favoreceu a ficção alegórica produzida entre o final do século XVII e o início do XVIII:

Muito mais do que em nossos dias, os personagens, as ações, os enredos eram submetidos a uma espécie de segunda leitura, que tendia a identificar, atrás e acima deles, outros sentidos de natureza mais elevada, — justamente os que puxavam a ideia de instrução e edificação, amenizados pelo atrativo do divertimento. Na medida em que esta fórmula era considerada específica do romance, a alegoria se impunha como solução ideal. O “manto diáfano da fantasia” se tornava um sistema de chaves para abrir os esconderijos da sólida verdade, e deste modo se justificava, tranquilizando as consciências e as potências. (CANDIDO, 1973, p. 65)

Nesse sentido, a ficção alegórica é uma segunda leitura dos aspectos que constituem o romance, porém essa outra apresenta uma tradução em que se sobressaem as justificativas *instruir* e *edificar*, ficando o divertir e o entreter em segundo plano. É por essa razão que a ficção alegórica se firmou no período, pois o que deveria ser mais importante para o leitor seria a instrução e a edificação, o ensinamento pautado em princípios morais. Portanto, a ficção alegorizante, diante das perspectivas recentes sobre o romance, foi algo considerado não-ficcional, já que “importantes seriam a ideia abstrata ou o princípio ético, integrantes do sistema ideológico de um dado tempo [...]” (CANDIDO, 1973, p. 65). Compreende-se, assim, o porquê de o romance não ascender, nesse momento, enquanto narrativa ficcional.

Para exemplificar como se organizou a ficção alegórica, Candido cita o romance *Argenis*, de John (ou Jean) Barclay:

Em lugar de escrever um tratado para defender as suas ideias, escreveu um romance, onde Argenis, princesa de Sicília, filha do rei Meleandro, é pretendida ao mesmo tempo por Poliarco e Licógenes, seguindo-se uma série de intrigas e lutas que envolvem muitos outros figurantes. Lido alegoricamente, este esquema queria dizer que a Coroa de França (Argenis) era disputada, à sombra do fraco Henrique III (Meleagro), por Henrique de Navarra (Poliarco) e o Duque de Guise (Licógenes), — ou seja, oscilava entre a autoridade monárquica, que dava segurança ao país, e a anarquia da Liga, que a comprometia. Os personagens eram portanto figuras históricas e ao mesmo tempo princípios políticos. (CANDIDO, 1973, p. 66)

Em síntese, Candido relembra que nesse romance temos um trio amoroso, em que dois cavalheiros disputam o coração da princesa Argenis, nome que dá título à obra de Barclay. Todavia, muito mais que tratar simplesmente de uma história de amor, *Argenis*, por uma leitura alegórica, coloca em evidência uma questão política, pois a princesa da Sicília é filha do rei Meleandro; logo, representa a coroa da França, que está sendo disputada/preendida por Poliarco e Licógenes, que, por sua vez, representam, respectivamente, a autoridade/segurança monárquica e a anarquia (negação da autoridade).

Assim, as personagens e o enredo mimetizam questões históricas e políticas da época. Aqui, mesmo que seja uma narrativa de ficção, o que prevalece é a temática da realidade, para edificar e instruir. E por isso, então, “a pertinência da argumentação de Barclay, interessado em usar estrategicamente a ficção como simples veículo para divulgar a sua teoria do poder e a sua visão histórica.” (CANDIDO, 1973, p. 68).

Dessa forma, comprometia a interpretação do romance para melhores caminhos, “pois relegava a um plano secundário o que havia nele de melhor: a validade em si mesma da mimese e do livre jogo da fantasia criadora.” (CANDIDO, 1973, p. 68). O que seria mais relevante no romance, de acordo com a análise de Candido, era colocado para escanteio: a legitimidade de recriação da realidade na obra literária e a liberdade de criação, considerando o imaginário, a fantasia.

Esse aspecto – o romance enquanto narrativa fictícia – fez com que o gênero recebesse grande número de críticas. Candido cita o ensaio de Fancan, publicado em 1626:

É justo, diz ele, condenar os romances, – livros mentirosos e inimigos da virtude, que acovardam os homens e excitam suas paixões. (P. 1-3). Começa, portanto, por um argumento de ordem epistemológica, (os romances vão contra a verdade) e outro de ordem moral (os romances pioram os homens). (CANDIDO, 1973, p. 73)

Percebemos, assim, o romance como elemento insolente, pois, de acordo com a visão de Fancan, tratava-se de narrativa inverídica e influenciadora, que fazia insurgir o que havia de ruim nos homens. Por outro lado, é importante frisarmos que Fancan, conforme escreve Antonio Candido (1973), de certa forma “atenua” sua crítica ao romance, “[...] pois observa que pior ainda do que isto é a história romanceada, errada e falsa; é o que ocorre nos velhos livros sobre a história da França, onde o que se dá ao leitor são fábulas. (5-8).” (CANDIDO, 1973, p. 73).

Tais livros, portanto, deveriam trabalhar com a veracidade dos fatos, já que narram a história de um país; e por ter esse grau fictício tornam-se perigosos “e resultam em descrédito para a França, não obstante aconteça o mesmo noutros países. (13-16) Isso leva a pensar que os povos em geral gostam desses desvarios do espírito [...]” (CANDIDO, 1973, p. 73). O enfraquecimento dessa crítica sobre o romance ocorre, assim, por “permitir” que a ficção ocorra nos livros de história, sem ser considerada um aspecto ameaçador; já no romance, é vista como algo aterrorizante, que impulsiona o que há de pior na humanidade. Além disso, Candido cita questionamentos de Fancan que se resumem ao fato de a humanidade gostar de narrativas imaginárias, desprovidas de verdade. Fancan, portanto,

[...] toca no ponto central, embora esteja na etapa consagrada a demonstrar a inferioridade essencial da ficção, que só se justificaria nas fases primitivas. Nesta altura do livro, apresenta com efeito a verdade como equivalente da religião, da qual a mitologia seria uma espécie de esboço incorreto; nela, a invenção fabulosa corresponde a uma deficiência que precede a plenitude do conhecimento certo, e que não se justifica mais quando a mitologia é sucedida pela verdadeira religião (24-28). (CANDIDO, 1973, p. 74)

Mesmo com esses questionamentos, considerados centrais para a anuência da narrativa ficcional, Fancan destaca o fator verdade associado à religião, que diferentemente da mitologia – aspecto desprovido de qualificação, pois acentua o incorreto, o desonesto – mostra o adequado, o honrado, o conhecimento certo e necessário. Entretanto, o pensador conclui que, mesmo o romance sendo considerado perigoso, sua leitura “agrada os nossos impulsos e adormece a razão, além de nos desviar de leituras mais sérias, como a das ‘histórias verdadeiras’, que dão mais proveito e no fundo mais prazer.” (CANDIDO, 1973, p. 76).

Ao concluir sua análise sobre o pensamento de Fancan, Candido cita o fato de ele reconhecer a perfeição da ficção, do imaginário. Pois, mesmo apontando a utilidade do romance como elemento na construção do homem como sujeito social, Fancan vê a ficção também como componente importante para a apropriação do conhecimento. Mais do que isso: considera a fantasia como uma necessidade de espírito.

Essa demanda, na formação de uma literatura genuinamente brasileira, levou, por consequência, alguns daqueles autores de meados do século XIX a desdobrar-se na construção de personagens que pudessem mimetizar a vida e a experiência local, forjando-os em enredos que projetavam o que Candido chamou de “utopia retroativa”. Vê-se no mencionado movimento um esforço pela criação de um homem brasileiro, sobretudo nas obras de Joaquim Manuel de Macedo, Bernardo Guimarães e José de Alencar, projetado como personagem no romance, gênero em ascensão no país.

## como candido vê a personagem do romance?

Antonio Candido (2007) escreve a “A personagem do Romance”, colocando em evidência as contribuições de outros teóricos acerca do tema. Segundo ele, a personagem torna vivos o enredo e as ideias; é por meio da dela que podemos perceber a identificação do leitor com o contexto retratado na narrativa.

A personagem representa o que há de mais vivo no romance. Entretanto, sua afirmação somente ganha força porque essa transita por um enredo, por ideias tratadas na narrativa de ficção, o que identifica a composição do romance como elemento responsável pela sua eficácia.

Por outro lado, de acordo com a perspectiva de Candido, a personagem é um elemento do romance que merece um olhar mais atento devido a comparações entre essa criatura e o ser real:

Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. (CANDIDO, 2007, p. 43)

Essa diferença, portanto, é marcada por percepções distintas: a do ser vivo e a do escritor. A percepção da vida, como ser real, é algo inerente à nossa existência, a nossas experiências, sendo um fator limitado, fracionário. Os acontecimentos ao longo de nossa vida, por mais que façamos planos, são sempre algo que descobrimos com o passar do tempo. Trata-se de uma surpresa, nunca sabemos ao certo o que vai ocorrer. O escritor, por sua vez, é o “deus” da personagem. É ele que traça o seu destino, definindo o que ocorrerá com sua criatura fictícia.

Antonio Candido compara a interpretação que fazemos do *outro* à personagem do romance:

Na vida, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão dos seus modos-de-ser. No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições da conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser. (CANDIDO, 2007, p. 43)

No entanto, o grande diferencial dessas percepções é a limitação dada à personagem, pois a interpretação que fazemos de outras pessoas é muito mais diversificada e pode mudar com o tempo, com a situação. No romance, a nossa percepção sobre a personagem também pode acontecer de modo aberto, porém em menor grau, uma vez que o escritor presumiu seu trajeto, logo, fica evidente para o leitor a personalidade, o modo de ser e de agir desse ser.

Conforme Candido reitera, do século XVIII ao XX a personagem ganhou tratamentos distintos: seres íntegros e delimitáveis e sujeitos complicados, que não se extenuam nas suas características, podendo surpreender o leitor. Essa pequena revolução do romance moderno fez com que Johnson, no século XVIII, definisse as personagens em “personagens de costumes” e “personagens de natureza”. As personagens de costumes são aquelas marcadas por sua personalidade invariável, constituída de aspectos que as distinguem, que lhe fazem peculiar. Tais seres têm um traço mais alegre, mais cômico; e também facilmente identificados pelo fato de sua essência sentimental permanecer inalterável.

As “personagens de natureza”, por sua vez, são aquelas que não se mostram de imediato, não sendo facilmente decifráveis pelo leitor, pois, em virtude de sua complexidade, o autor a revela paulatinamente, apresentando a cada passagem um traço inédito do caráter que a compõe. Johnson revela, ainda, o que seriam um romancista de *costumes* e um romancista de *natureza*. O primeiro molda suas personagens a partir do comportamento do homem em sociedade, baseando-se nas suas relações e na visão que tem do próximo; já o segundo, se volta para o que há de mais íntimo e individual no homem.

Em uma perspectiva mais atual, Candido escreve sobre outras classificações da personagem do romance, dessa vez de acordo com as contribuições de Forster, que batizou as personagens de “planas” e “esféricas”. As “personagens planas” são aquelas que não mudam, permanecem inalteradas, por isso são facilmente identificadas e acompanhadas pelo leitor no decorrer da narrativa; as “personagens esféricas [...] não são claramente definidas por Forster, mas concluímos que as suas características se reduzem essencialmente ao fato de terem três, e não duas dimensões; de serem, portanto, organizadas com maior complexidade e,



em consequência, capazes de nos surpreender.” (CANDIDO, 2007, p. 47). Diferentemente da personagem plana, uma das principais características da esférica é o fato de sua personalidade não se revelar de imediato, mas, pelo contrário, de fazer com o que o leitor seja pego de surpresa e se maravilhe várias vezes à medida que a trama se desenrola.

Candido também escreve sobre o pensamento de Forster em relação à personagem de ficção e ao ser vivo. Forster faz a comparação entre o *Homo fictus* e o *Homo sapiens*:

O *Homo fictus* é e não é equivalente ao *Homo sapiens*, pois vive segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente e conforme avaliação também diferente. Come e dorme pouco, por exemplo; mas vive muito mais intensamente certas relações humanas, sobretudo as amorosas. (CANDIDO, 2007, p. 47)

O grande diferencial do *Homo fictus* sobre o *Homo sapiens* é, de acordo com Forster, o fato de o primeiro viver de modo mais intenso, principalmente suas relações com o outro, suas interações humanas. Isso faz com que o leitor o conheça de maneira mais precisa e categórica, diferentemente do *Homo sapiens*, que possibilita que o leitor o conheça pautado somente em seu exterior, sem intimidade, sem aprofundamento.

Antonio Candido discorre, ainda, sobre a visão de Maruac acerca da personagem do romance. Maruac propõe algumas classificações de personagem no gênero em questão.

1 – desprendimento do romancista enquanto escritor de sua própria alma. Esses são os romancistas moralistas. 2 – reprodução fiel de pessoas reais. Característica dos romancistas retratistas. 3 – invenção especial da realidade. Maruac classifica suas personagens desse modo, “[...] pois nele a realidade é apenas um dado inicial, servindo para concretizar virtualidades imaginadas.” (CANDIDO, 2007, p. 52). Maruac admite, ainda, que suas personagens secundárias são cópias fiéis de seres existentes.

Após a exposição dessas três definições, Candido sugere que

[...] deveríamos reconhecer que, de maneira geral, só há um tipo eficaz de personagem, a inventada; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras. (CANDIDO, 2007, p. 52)

Antonio Candido defende, assim, a ideia de que a eficácia da personagem do romance se dá necessariamente a partir da *invenção*. Todavia, essa criação

tem sempre um paralelo com a realidade, seja a individual do escritor, seja a exterior que o cerca. A personagem inventada será moldada, elaborada diante dessas circunstâncias. O teórico brasileiro aprofunda sua discussão concluindo que copiar fielmente um ser vivo seria a negação do romance. Sobre essa questão nosso crítico assevera que a personagem do romance “[...] oscila entre dois polos ideais: ou é uma transposição fiel de modelos, ou é uma invenção totalmente imaginária.” (CANDIDO, 2007, p. 53). São esses dois extremos e a variedade de sua combinação dada por cada escritor que vai determinar cada romancista. Candido, ainda, cita o perfil criador de personagens de alguns romancistas, pautados nesses polos, e conclui que

Em todos esses casos, simplificados para esclarecer, o que se dá é um trabalho criador, em que a memória, a observação e a imaginação se combinam em graus variáveis, sob a égide das concepções intelectuais e morais. O próprio autor seria incapaz de determinar a proporção exata de cada elemento, pois esse trabalho se passa em boa parte nas esferas do inconsciente e aflora à consciência sob formas que podem iludir. (CANDIDO, 2007, p. 56)

Nesse sentido, a personagem do romance surge de um trabalho criador que reúne a memória, a observação e a imaginação. A natureza da personagem se molda de acordo com as intenções do romancista e suas pretensões para a narrativa, considerando a combinação desses elementos que se firmam no inconsciente. Essa criação depende, portanto, “[...] da função que exerce na estrutura do romance, de modo a concluirmos que é mais um problema de organização interna que de equivalência à realidade exterior.” (CANDIDO, 2007, p. 57). Assim, a composição coerente desses aspectos na obra é o que determinará uma comparação promissora do mundo real com a realidade internalizada pela narrativa de ficção. A função dos fatores que constituem o romance, a composição coerente entre esses elementos é o que vai indicar a verdade da personagem, e não apenas a observação da realidade para compor esse ser fictício.

Precisamos destacar, também, a importância que Candido dá à palavra na composição da personagem do romance:

Se as coisas impossíveis podem ter mais efeito de veracidade que o material bruto da observação ou do testemunho, é porque a personagem é, basicamente, uma composição verbal, uma síntese de palavras, sugerindo certo tipo de realidade. Portanto, está sujeita, antes de mais nada, às leis de composição das palavras, à sua expansão em imagens, à sua articulação em sistemas expressivos coerentes, que permitem estabelecer uma estrutura novelística. (CANDIDO, 2007, p. 60)

Dessa forma, a personagem do romance se constitui por meio da palavra, pois esse elemento permite a combinação significativa, quando os personagens se articulam em um nexos expressivo coerente. Essa composição de vocábulos ao descrever as personagens articulando-as tanto com outros elementos do romance, como com o que está à sua volta, o contexto, faz com que o leitor tenha uma percepção não somente dos traços físicos da personagem, mas também de seu modo de ser.

Antonio Candido conclui que

Os romancistas do século XVIII aprenderam que a noção de realidade se reforça pela descrição de pormenores, e nós sabemos que, de fato, o detalhe sensível é um elemento poderoso de convicção. A evocação de uma mancha no paletó, ou de uma verruga no queixo, é tão importante, neste sentido, quanto a discriminação dos móveis num aposento, uma vassoura esquecida ou o ranger de um degrau. Os realistas do século XIX (tanto românticos quanto naturalistas) levaram ao máximo esse povoamento do espaço literário pelo pormenor, — isto é, uma técnica de convencer pelo exterior, pela aproximação com o aspecto da realidade observada. (CANDIDO, 2007, p. 61)

Diante do proposto pelo crítico, retomamos a comparação entre o ser vivo (o ser real) e a personagem do romance, em que a visão que se tem do primeiro está pautada no nosso olhar sobre o seu exterior; já a concepção que fazemos da segunda se firma diante do traçado dado a ela pelo escritor. É por meio dessa descrição de pormenores combinados pelo romancista que teremos a noção de realidade acerca da personagem do romance. E ainda pela articulação satisfatória da personagem com outros elementos que compõem a narrativa, fazendo com que o leitor possa perceber a similaridade, a aproximação entre a realidade da vida e a realidade do romance.

Essa articulação, fundamental ao gênero, aprimora-se no Brasil do século XIX, como apontamos anteriormente; primeiro, como parte do desenvolvimento do romance local; logo, como instrumento de formação e consolidação de uma literatura nacional, redigindo seus momentos mais decisivos. Nas palavras de Candido (2009, p. 529), “esta experimentação com o personagem é que o torna tão vivo e próximo da nossa vida profunda”.

## antonio candido e o romance no brasil: o papel do gênero na formação da literatura brasileira

Quando Antonio Candido se propõe a pensar o processo de formação da literatura brasileira, realizando um trabalho que articula historiografia, teoria e crítica literária, tem em mente critérios que não são definidos pelo gênero em que se escrevia a prosa e a poesia em um país que não se consolidara como nação. É justamente a necessidade de caracterizar a articulação entre autores, obras e público, que forjaria uma literatura essencialmente brasileira, concretizada como sistema, o que o faz perseguir o fio comum que acompanha os escritores em busca de uma identidade nacional:

Para compreender em que sentido é tomada a palavra formação, e porque se qualificam de decisivos os momentos estudados, convém principiar distinguindo manifestações literárias, de literatura propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. (CANDIDO, 2009, p. 25)

A partir disso, Candido mapeia a produção escrita impulsionada pela consciência e identidade brasileiras, buscando entender como o fazer literário instaura uma dinâmica que atravessa gerações mediante a transmissão desse compromisso, que é levado adiante e adquire constância até a etapa em que se pode, segundo o crítico, concluir que há um sistema literário consolidado no Brasil, ou seja, configura-se a formação daquilo que desse momento em diante poderá ser definida como uma Literatura Brasileira:

Aliás o nacionalismo artístico não pode ser condenado ou louvado em abstrato, pois é fruto de condições históricas, — quase imposição nos momentos em que o Estado se forma e adquire fisionomia nos povos antes desprovidos de autonomia ou unidade. Aparece no mundo contemporâneo como elemento de autoconsciência, nos povos velhos ou novos que adquirem ambas, ou nos que penetram de repente no ciclo da civilização ocidental, esposando as suas formas de organização política. (CANDIDO, 2009, p. 29)

É no percurso, no entanto, dentro de um recorte temporal de cento e trinta anos (1750-1880) feito por Candido (1959)<sup>3</sup>, e chamado por ele mesmo de “momentos decisivos”, que acontece não apenas a integração de elementos imprescindíveis para essa formação, como também o consequente desenvolvimento dos gêneros em que se fazia, ou se viria a fazer, literatura no Brasil. Se a poesia árcade desenha o ponto de partida, potencializando-se a partir do engajamento de seus expoentes com um projeto de nação, fica também caracterizado que esse processo seguirá sob o farol da modernidade, à luz de ideias que perpassam a chamada “era das revoluções (1789-1848)”, expressão cunhada pelo historiador egípcio-inglês Eric Hobsbawm (1962) para investigar a profusão de acontecimentos que abalariam a Europa entre os séculos XVIII e XIX.

Essa etapa europeia, que coincide com o recorte de Candido, fará chegar ao Brasil, via Inglaterra e França, o gênero literário que se tornará o mais representativo das sociedades e dos Estados-nacionais que emergiam com a modernidade: o romance. Levadas do inglês ao francês, e posteriormente trazidas deste último ao português, as obras passam a ser consumidas no país nas primeiras décadas do século XIX:

O romance, com efeito, exprime a realidade segundo um ponto de vista diferente, comparativamente analítico e objetivo, de certa maneira mais adequado às necessidades expressionais do século XIX. (CANDIDO, 2009, p. 429)

Assim, a conformação de um público leitor (de romances), elemento fundamental para o sistema literário de Candido, antecede no Brasil a produção do gênero, instaurado definitivamente apenas na década de 1840, como a publicação de *O filho do pescador* (1843), de Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa:

Iniciando em fins do decênio de 1830 com algumas novelas pouco apreciáveis e efetivamente pouco apreciadas de Pereira da Silva, toma corpo em 1843 com *O filho do pescador*, de Teixeira e Sousa, e *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, no ano seguinte. (CANDIDO, 2009, p. 432)

A escalada do romance no Brasil, em sintonia com os valores modernos que ditam a construção e o fortalecimento das identidades nacionais, é irreversível e irá consolidar-se com José de Alencar (1829-1877), primeiro grande romancista nacional que, na avaliação de Candido, possibilitou o cumprimento de uma

<sup>3</sup> Data de publicação da primeira edição de “Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos”. Neste artigo, no entanto, utilizamos e citamos a 12ª edição da obra, lançada em 2009.

etapa que levaria à aparição do mais completo escritor brasileiro: Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908):

Em Machado, juntam-se por um momento os dois processos gerais da nossa literatura: a pesquisa dos valores espirituais, num plano universal, o conhecimento do homem e da sociedade locais. Um eixo vertical e um eixo horizontal, cujas coordenadas delimitam, para o grande romancista, um espaço não mais geográfico ou social, mas simplesmente humano, que os engloba e transcende. (CANDIDO, 2009, p. 68)

Por isso, é o escritor mais brasileiro que jamais houve, e certamente o maior. (CANDIDO, 2009, p. 434)

José de Alencar é, antes disso, o responsável por consolidar o gênero romance no Brasil por meio de uma obra vasta, e com a construção de inúmeras personagens que se pretendem essencialmente brasileiras, segundo o ideário nacional que se encampava naquele período. Por isso, a importância de romances como *O Guarani* (1857); *A Pata da Gazela* (1870); *Lucíola* (1862) e *Til* (1872), que, segundo Candido denotam os três perfis de José de Alencar: o dos rapazes; o das mocinhas e o dos adultos; assim como permitem ainda a compreensão de aspectos fundamentais para a formação de uma literatura nacional no Brasil. À guisa de exemplo: o índio como herói; o romance da burguesia carioca; e a descrição do meio rural. “Nacionalismo, na literatura brasileira, consistiu basicamente, como vimos, em escrever sobre coisas locais” (CANDIDO, 2009, p. 431).

No prefácio da autobiografia literária de José de Alencar, Mário Alencar destaca a importância desse texto, porque vê esse conteúdo como de interesse público. E de fato o é, pois, como o próprio título da obra diz — “Como e por que sou romancista” —, esse escrito explica como se deu a vocação desse importante escritor brasileiro para a produção de romances.

Logo nas primeiras páginas, José de Alencar escreve que “[...] há na existência dos escritores comuns, do viver cotidiano, que todavia, exercem uma influência notável em seu futuro, e imprimem em suas obras o cunho individual.” (ALENCAR, 2020, p. 5). Logo, é possível perceber que há nas suas obras um pouco de sua vivência e de suas relações.

Na página seguinte, como exemplo dessa experiência, ele menciona “[...] como a inspiração de Guarany, por mim escrito aos 27 anos, caiu na imaginação da criança de nove, ao atravessar as matas e sertões do norte em jornada do Ceará à Bahia.” (ALENCAR, 2020, p. 8). Nesse trecho, Alencar explica que, embora tenha escrito *O Guarani* quando tinha vinte sete anos, sua inspiração buscou a criança de nove anos que um dia pôde peregrinar por matas e sertões, do Ceará à Bahia. Uniu-se, então, a experiência do escritor com as memórias e vivências da criança que visitou esses lugares.

## conclusão: “o triunfo do romance”

A emergência de um público leitor de romances, por meio de textos que fizeram o périplo Inglaterra-França-Brasil, é responsável também pela aparição de escritores que irão povoar a cena ilustrada no Brasil do século XIX com uma crescente incursão no gênero, começando dar à paisagem e às personagens, descritas nas páginas de obras que se sucederam entre as décadas de 1840 e 1870, as cores de um país que vislumbrava sua identidade e forjava uma literatura própria.

Trata-se aqui de uma engrenagem que, precedida pelo autor de *Memórias de um sargento de Milícias* (1852-53), Manuel Antônio de Almeida, começa a se configurar com Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), e ganha em Alencar um herdeiro que irá “retomar, fecundar e superar a obra de Macedo, assim como faria Machado de Assis em relação à sua” (CANDIDO, 2009, p. 527), esse último o responsável por consolidar a forma que seus antecessores haviam perseguido, terminando por imprimir ao romance brasileiro uma tectura que o permitiria, para além de consolidar a literatura nacional, ingressar com autoridade e consistência em um acervo universal.

## referências bibliográficas

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. Timidez do romance. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.



**Um panorama sobre a recepção inicial de *Perto do coração selvagem***

*An Overview of the Initial Reception of Near to the Wild Heart*

Autoria: Diego Andrade de Carvalho

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-5054-5679>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7034005145659096>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.214140>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/214140>

Recebido em: 07/07/2023. Aprovado em: 27/10/23.

---

**Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira**

São Paulo, Ano 12, n. 23, jul.-dez., 2023.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

Contato: [opiniaes@usp.br](mailto:opiniaes@usp.br)

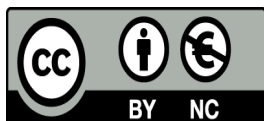
[fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes) [@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/revista.opiniaes)

---

**Como citar (ABNT)**

CARVALHO, Diego Andrade de. Um panorama sobre a recepção inicial de *Perto do Coração Selvagem*. *Opiniões*, São Paulo, n. 23, pp. 82-102, 2023. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.214140>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/214140>.

**Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)**



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

# um panorama sobre a recepção inicial de *perto do coração selvagem*

*An Overview of the Initial Reception of* Near to the Wild Heart

**Diego Andrade de Carvalho<sup>1</sup>**

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.214140>

**Resumo:** O presente artigo se propõe a realizar um panorama sobre a recepção crítica inicial de *Perto do coração selvagem* (1943), de Clarice Lispector. A partir de uma seleção de textos críticos e resenhas publicados pouco após o lançamento da obra, se discutem tendências gerais, consonâncias e dissonâncias acerca de avaliações do romance. Para tanto, se recorreu a textos de Antonio Candido, Álvaro Lins, Lauro Escorel, Lêdo Ivo e Sérgio Milliet. Apesar de procedimentos e conclusões diversas, alguns temas são recorrentes, como a estilização da linguagem e certo deslocamento das personagens de uma experimentação considerada normal da realidade.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector. *Perto do coração selvagem*. Recepção crítica.

**Abstract:** This paper aims to provide an overview of the initial critical reception of *Near to the Wild Heart* by Clarice Lispector. Based on a selection of critical texts and reviews published shortly after the work's release, we discuss general tendencies, consonances and dissonances about the novel's evaluations. To this end, we resort to texts by Antonio Candido, Álvaro Lins, Lauro Escorel, Lêdo Ivo and Sérgio Milliet. Despite different procedures and conclusions, some themes are recurrent, such as the stylization of language and a certain displacement of the characters from a so-called common experimentation of reality.

**Keywords:** Clarice Lispector. *Near to the Wild Heart*. Critical reception.

---

<sup>1</sup> Doutorando em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. E-mail: [diego.carvalho@usp.br](mailto:diego.carvalho@usp.br). ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-5054-5679>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7034005145659096>

## 1. introdução

*Perto do coração selvagem*, romance de estreia de Clarice Lispector, atraiu desde sua publicação, em 1943, a atenção de diferentes críticos e jornalistas. Seu sucesso lhe rendeu o prêmio da Fundação Graça Aranha de melhor livro deste ano. Apesar da consolidação da carreira de sua autora e a publicação posterior de outras obras, *Perto do coração selvagem* não deixou de ser lido e figura, até hoje, dentre as produções mais conhecidas desta escritora. O mesmo se procede com sua fortuna crítica, que continuamente lega novos estudos acerca desse romance.

Mesmo com um notável sucesso editorial, as primeiras resenhas e textos críticos sobre a obra possuem matizes distintos. Após uma breve leitura de jornais, revistas e livros de crítica lançados nos primeiros anos após sua publicação, em um primeiro momento, duas tendências gerais de argumentação acerca do romance parecem coexistir: ou se faz uma crítica laudatória sem reservas, ou se apresenta uma impressão mista, na qual se equilibram elogios e ressalvas. O apontamento que mais se aproxima de uma unanimidade talvez seja um aparente ineditismo na linguagem, causando fortes impressões que nem sempre se reverteram em críticas positivas. Dentre os primeiros críticos a dedicarem algum olhar à obra destacam-se nomes como Antonio Candido, Álvaro Lins, Lauro Escorel, Lêdo Ivo e Sérgio Milliet.

O presente trabalho visa averiguar as consonâncias e diferenças entre as recepções dos autores supracitados acerca de *Perto do coração selvagem*. Numa leitura mais detida de seus textos, a impressão acerca das tendências gerais é sustentável? Ainda que haja conclusões similares, quais seriam os pontos de foco de cada análise? Seriam observações sobre o narrador? Comentários voltados à constituição das personagens? Ponderações sobre a linguagem utilizada? Por que o que um estudioso vê como positivo o outro considera como algo negativo? Para realizar tal tarefa, será feito um panorama sobre cada um dos textos, abordando suas ideias e análises principais, prosseguido de um comentário comparativo.

## 2. panoramas

### 2.1. “No raiar de Clarice Lispector”, de Antonio Candido

O crítico inicia este texto, datado de 1943, com uma assertiva de que, para iniciar-se uma reforma verdadeira do pensamento literário, seria necessário começar pelo forjamento de uma expressão adequada, em contraposição a certo conformismo estilístico no qual a literatura brasileira se encontrava (CANDIDO,

1977, p. 125). Para ele, quase ninguém chegaria à mesma “força mental” que um Machado de Assis ou Aluísio Azevedo. Conforme postula Candido, pouco se pensava o material verbal, o que seria um erro:

Para que a literatura brasileira se torne grande, é preciso que o pensamento afine a língua e a língua sugira o pensamento por ela afinado. [...] Nos romances que se publicam todos os dias entre nós, podemos dizer sem medo que não encontramos a verdadeira exploração vocabular, a verdadeira aventura da expressão. [...] Raramente é dado encontrar um escritor que, como o Oswald de Andrade de *João Miramar*, ou o Mário de Andrade de *Macunaíma*, procura estender o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e mais inexprimíveis, ou fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das ideias. (CANDIDO, 1977, p. 126)

Essa introdução do texto, que traz consigo uma questão acerca de uma espécie de limbo estilístico que o país vivenciava, é seguida por uma conclusão que aponta uma possibilidade de resolução:

Por isso, tive verdadeiro *choque* ao ler o romance *diferente* que é *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, escritora até aqui completamente desconhecida para mim.

Com efeito, este romance é uma tentativa impressionante para levar nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retóricos da mente. (CANDIDO, 1977, p. 126-127, grifos nossos)

É possível notar uma recepção positiva do romance já a partir do procedimento do autor de levantar uma questão e contrapô-la à sua surpresa de encontrar um texto literário que rompeu com o entrave erguido. Surpresa evidenciada tanto em termos como “choque” e “diferente”, que apontam para um texto erguido em território inesperado, tanto quanto no comentário sobre o desconhecimento de Candido acerca de Lispector. Da mesma forma, a *linguagem* se configura como o objeto principal de análise, pelos primeiros apontamentos estarem circunscritos nesse domínio.

O estudioso aponta que, em geral, os escritores brasileiros se contentam com processos já usados, e poucos se arriscaram a tentativas mais ousadas: dentre esses há Clarice, preferindo o risco da aposta à “comodidade do ramerrão” (CANDIDO, 1977, p. 127). Porém, a partir deste ponto, o crítico pondera a qualidade do romance:

Se não valesse por outros motivos, o livro de Clarice Lispector valeria como tentativa, e é como tal que devemos julgá-lo, porque nele a realização é nitidamente inferior ao propósito. Original, não sei até que ponto será. A crítica de influências me mete certo medo, pelo que tem de difícil e sobretudo de relativa e pouco concludente. Em relação a *Perto do coração selvagem*, se deixarmos de lado as possíveis fontes estrangeiras de inspiração, permanece o fato de que, dentro da nossa literatura, é *performance* da melhor qualidade. (CANDIDO, 1977, p. 128)

Assim, a obra precisaria ser observada sob lente específica para enxergar-lhe as qualidades, dentre as quais se ressalta a performatividade desta tentativa de atingir um novo patamar de literatura. A autora, para Candido, colocou seriamente o problema do estilo e da expressão, sobretudo dessa: ela teria sentido “que existe uma densidade afetiva e intelectual inexprimíveis sem a procura de novas imagens, sem a quebra dos quadros da rotina” (CANDIDO, 1977, p. 128):

A descoberta do cotidiano é uma aventura sempre possível, e o seu milagre, uma transfiguração que abre caminho para mundos novos. [...] Clarice Lispector aceita a provocação das coisas à sua sensibilidade e procura criar um mundo partindo das suas próprias emoções, da sua própria capacidade de interpretação. Para ela, como para outros, a meta é, evidentemente, buscar o sentido da vida, penetrar no mistério que cerca o homem. Como os outros, ela nada consegue, a não ser esse timbre que revela as obras de exceção e que é a melhor marca do espírito sobre a resistência das coisas. (*Ibidem*)

O autor insere a obra de Clarice no que ele classifica como “romance de aproximação”, que seria “antes uma tentativa de esclarecimento através da identificação do escritor com o problema, mais do que uma relação bilateral do sujeito objeto”, (CANDIDO, 1977, p. 129), tendo como campo temático as *paixões*, mas repelindo, em seu processo artístico, a ideia de análise. Em *Perto do coração selvagem*, o ritmo é o “da procura, de penetração que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea”. As palavras são obrigadas a perderem suas acepções usuais, sendo moldadas às necessidades de expressão que o crítico define como “sutil e tensa”, ao ponto de a língua adquirir o mesmo caráter “dramático” que o enredo. A temporalidade é borrada, e o leitor não possui certeza se a narrativa se refere a algo passado ou que ainda ocorrerá. A partir destas características Candido conclui:

Todos esses processos, que sentimos conscientes e escolhidos, correspondem à atmosfera do livro, que parece dar menos importância às condições de espaço e tempo do que a certos problemas intemporais encarnados pelos personagens. O tempo cronológico perde a razão de ser, ante a

intemporalidade da ação, que foge dele num ritmo caprichoso de duração interior. (*Ibidem*)

Ele, ainda, aponta o romance como espécie de variação do *suplício de Tântalo*, no qual Joana, a heroína da obra, passeia pela vida e sofre, “sempre obcecada por algo que não atinge [...] apenas entrevê a zona mágica onde tudo se transmuda e a convenção dos sentidos cede à visão essencial da vida” (CANDIDO, 1997, p. 129-130): tudo é possibilidade, mas nada é alcançado, e cada movimento de ascensão implica uma queda. Junto à anacronia da narrativa, a ideia do suplício direciona a análise de Candido para o entendimento do romance de Clarice Lispector como uma obra de caráter mais cíclico e inconcluso. Porém, ainda que o drama de Joana seja similar ao de Tântalo, para esse, sua condição é desesperadora, enquanto que, para a heroína, em sua condição reside a própria razão de ser da vida. Logo, em sua condição tantálica, é possível glória e “esplêndida unicidade”: “Joana pode ser considerada uma pessoa má no sentido em que segue a ética da unicidade. ‘Eu posso tudo.’ Tudo para ela é possível desde que signifique a realidade do seu eu. Os outros nada valem e não importam”. (CANDIDO, 1997, p. 130) Apesar de haver em torno de Joana o “silêncio”, devido à solidão de sua unicidade, tal como a vida, a obra de Clarice seria um “romance de relação”, no qual a heroína só tem acesso os “anormais”, “desadaptados por excelência”, sobretudo personagens como seu marido. Dessa forma, pela análise de Candido, há um contraste entre o indivíduo e a sociedade, mas explorado fora de uma ótica “normal”, algo como uma lente míope, excêntrica.

Candido termina sua análise avaliando que Clarice não teria logrado uma grande obra, ainda que compartilhasse do mesmo estofado do qual essas são feitas. Porém, *Perto do coração selvagem* se aproxima de uma atmosfera de grandeza, um lugar que poucos livros de então conseguiam atingir. O autor reitera que essa aproximação ocorra “em boa parte, porque a sua autora soube criar o estilo conveniente para o que tinha a dizer. Soube transformar em valores as palavras nas quais muitos não vêm mais do que sons ou sinais”, (CANDIDO, 1997, p. 131), o que retoma sua fala inicial, consolidando seu foco de análise na linguagem como ponto principal de avaliação do romance e principal qualidade positiva desse.

## 2.2. Recepção de Sérgio Milliet

Na entrada do dia 15 de janeiro de 1944 de seu diário de crítica, Sérgio Milliet comenta que raramente se tem a “alegria da descoberta”: os livros de autores consagrados já não trazem a emoção do “novo” e, quando se recebe um livro de autor desconhecido, “há sempre um minuto de curiosidade intensa: o crítico abre

o livro com vontade de achar bom, lê uma página, lê outra, desanima, faz nova tentativa, mas qual! As descobertas são raras mesmo” (MILLIET, 1981, p. 27). É nessa perspectiva de eterna busca por alguma novidade literária que o autor introduz sua recepção ao romance *Perto do coração selvagem*, anunciando que havia realizado a proeza da descoberta. Recebendo a obra, ficou num primeiro momento resabiado: “Diante daquele nome estranho e até desagradável, pseudônimo sem dúvida, eu pensei: mais uma dessas mocinhas que principiam ‘cheias de qualidade’, que a gente pode até elogiar de viva voz, mas que morreriam de ataque diante de uma crítica séria” (MILLIET, 1981, p. 27). Porém, surpreendeu-se ao ler um trecho do romance:

Mas isso é excelente! Que sobriedade, que penetração, e ao mesmo tempo, apesar do estilo nu, que riqueza psicológica! [...] sigo lendo, sem parar mais, tomado de um interesse que não decai, que encontra novas vitaminas nas constantes observações profundas, “cristalinas e duras” de Joana, na sua capacidade introspectiva, na coragem simples que compreende e expõe a trágica e rica aventura da solidão humana. (MILLIET, 1981, p. 28)

A partir desta primeira exposição, é possível perceber que a primeira atenção do autor se volta para o estilo e para a personagem, e que a escrita de Milliet está mais direcionada para a perspectiva de um *leitor*, dado que ele aborda suas impressões de forma mais intimista, narrando seu próprio processo de leitura e reações.

O crítico prossegue descrevendo a personagem Joana: “natural”; “forte de uma densa seiva interior”; “pouco sensual”, mas “instintiva”; ainda que “sadia”, se “arrisca” com a morte”; “de uma sensibilidade complexa e um poder expressivo inato que frisa a magia incantatória”; “poeta”; “heroína de olhos fixos nos menores, nos mais tênues movimentos da vida” (MILLIET, 1981, p. 28). Para ela, não haveria uma realidade, mas várias, e Milliet avalia que “todo o seu drama nasce mesmo da contradição, do antagonismo de seu mundo próprio, cheio de significados específicos, com os mundos alheios, ou mais vulgares ou impenetráveis” (MILLIET, 1981, p. 28-29). Se para a maioria das pessoas a vida permite “um instante de fusão”, à Joana é negada a possibilidade de diluição, de “comunhão integral”:

Ela é irredutível na sua personalidade “cristalina e dura” de diamante. Onde também, no romance, a desimportância relativa dos demais personagens apenas esboçados, com uma displicência, um quase alheamento que só não chegam a chocar em virtude da admirável análise de Joana. (MILLIET, 1981, p. 29)



Até este ponto o texto mantém um entusiasmo positivo, ainda que seja possível perceber que, fora Joana, as demais personagens do romance geraram uma espécie de ruído “quase chocante” ao estudioso. Milliet prossegue a escrita interpretando que *Perto do coração selvagem* é:

todo ele um diálogo interior. [...] Esse diálogo interior já começa no isolamento da menina sozinha no mundo irreal dos adultos. Começa nos brinquedos imaginados em que os sortilégios das palavras assumem importância desmedida. [...] Numa técnica simultânea de capítulos ajuntados desordenadamente, vemos Joana crescer com uma tia incompreensiva, casar, ter uma rival, enganar o marido por vingança, sumir afinal numa linguagem fácil, poética, que não hesita em tomar pelos mais inesperados atalhos, em usar das mais inéditas soluções, sem jamais cair entretanto no hermetismo nem nos modismos modernistas. Uma linguagem pessoal, de boa carnação e musculatura, de adjetivação segura e aguda, que acompanha a originalidade e a fortaleza do pensamento, que os veste adequadamente. (MILLIET, p. 29-30)

No trecho acima, é perceptível que a atenção do crítico, ao avaliar o enredo, volta-se à linguagem, e que o romance se constituiria como um “diálogo interior” pela reentrância linguística e desordenação do tempo cronológico da narrativa: tudo se passa no interior de Joana. Sérgio Milliet afirma que o romance de estreia da autora a eleva a um plano de destaque na literatura brasileira, no qual há uma “originalidade de pensamento e estilo”. Prosseguindo com exemplos sobre essa afirmação, o autor retoma seu olhar à Joana, afirmando que seu temperamento “não lhe permite senão o domínio, jamais a sujeição”, que a heroína se espanta ao verificar que ela não pode “possuir” as coisas sem que essas também a possuam; que ela descobre que a solução desse problema estaria na “preservação do estilo” e que disto surge uma filosofia de que passado, presente e futuro coexistem; “animalmente” viva, Joana “se recusa a morrer”. Até o desfecho do romance, há “permanentemente sublimações e transferências [...] Uma dessas sublimações, a mais fecunda de sua vida, se consubstancia no jogo verbal, espécie de associação de ideias pela qual se chega ao fundo do poço” (MILLIET, 1981, p. 31). O estudioso, nesse jogo de atentar ora à linguagem, ora à personagem Joana, encerra seu texto com elogios sem reservas:

A obra de *Clarisse Lispector* surge no nosso mundo literário como a mais séria tentativa de romance introspectivo. Pela primeira vez um autor nacional vai além, nesse campo quase virgem de nossa literatura, da simples aproximação; pela primeira vez um autor penetra até o fundo a complexidade psicológica da alma moderna, alcança em cheio o problema intelectual, vira no avesso, sem piedade nem concessões, uma vida eriçada de

recalques. (MILLIET, 1981, p. 32, grifo nosso: no texto, Milliet escreve Clarice com “ss”, em vez de “c”)

### 2.3. Recepção de Lauro Escorel

Publicado a 8 de fevereiro de 1944 em *A manhã*, a resenha de *Perto do coração selvagem*, de Lauro Escorel, se inicia laudatória com a afirmação de que a autora conseguiu um “perfeito equilíbrio” estabelecido entre o plano da “inteligência” e o da “sensibilidade”. O crítico categoriza a obra como um *romance introspectivo*, gênero que, apesar de aparente facilidade, oferece riscos a estreados. *Perto do coração selvagem* teria escapado desta armadilha de se tornar uma obra “cerebral e fria, artificialmente literária, graças à pureza que a romancista soube preservar na sua natureza, garantindo humanidade ao seu livro, no qual coexistem a lucidez e a penetração das análises e toda a emoção primitiva das emoções que o originaram” (ESCOREL, 1944a, p. 4). Desta passagem, se depreende uma tendência biografizante, relacionando certa “pureza” idealizada pela idade da autora a ela ter escapado de uma apreensão “fria” da realidade e das emoções e sua transfiguração em obra literária. Esse discurso se aproxima das ideias de genialidade e expressão original caras à teoria romântica, e não aparecem somente nesse trecho, pois, para o autor, a “soma total das reações da autora diante da vida nos surge iluminada por uma consciência dotada de uma grande força de autoconhecimento e humanizada, ao mesmo tempo, pela presença de um admirável sentimento poético do mundo”.

Escorel prossegue, redirecionando sua atenção à expressão verbal: o romance seria denso, mas de estilo límpido e sóbrio, sem explorar “grandes palavras catastróficas” que, por vezes, ocultariam uma “fraqueza criadora” e gerariam uma “falsa impressão de profundidade”. O “respeito pelas palavras” leva Clarice Lispector a sempre acertar “em cheio” na seleção de vocábulos. Para ele,

mesmo a poesia da sua linguagem é translúcida e pura, revelando-se mais através da sua compreensão da vida e da segurança com que define certos estados psicológicos indecisos, que escapam à simples inteligência, do que através de recursos e truques de expressão, como acontece com certos escritores brasileiros, senhores de uma prosa que, nem sempre oportunamente, se fluidifica e se dissolve em lirismo, em detrimento da justeza e da precisão que deve haver na caracterização das personagens e situações do romance. Em “Perto do coração selvagem”, a poesia é mais uma qualidade de sensibilidade do que um jogo lírico de palavras [...] Creio que, só desta maneira, respeitada a natureza específica da prosa, o poético se legitima no romance, que este seja uma perfeita “féerie”, como é o caso dos romances de Giroudoux [sic]. (ESCOREL, 1944a, p. 4)

O autor, no trecho supracitado, prossegue sua análise sobre o romance e revela mais sobre seus pressupostos. Há uma valorização mais explícita de um estado poético da linguagem que reforça uma apreensão da teoria romântica. Clarice Lispector, em comparação a outros autores brasileiros, possuiria um uso arrojado da linguagem poética inserida na prosa que foge ao simples truque. O maior feito, nesse sentido, seria manter um equilíbrio e não dissolver “justeza” e “precisão” da caracterização das personagens e situações do romance em um “lirismo” que o autor menciona de forma negatizada. Dessa forma, ele aponta que há uma boa concepção de personagem e ação no romance. A ideia de equilíbrio, conforme mencionada, pode, em um primeiro momento, dar a ideia de um recuo de certa apreensão dos românticos para privilegiar formas mais classicizantes, nas quais a mistura de gêneros seria menos positivada. Contudo, a repreensão de certo lirismo parece ocorrer aqui mais em relação a certo uso esvaziado e expletivo de recursos poéticos. Retomar a ideia de “sensibilidade” e, em seguida, legitimar a possibilidade do poético na prosa reforça essa perspectiva. Por fim, a comparação com Giraudoux é muito interessante, pois essa tentativa de filiação aproxima a autora de *Perto do coração selvagem* ao poético, ao fantástico e a certa teatralidade, expressadas para além da comparação com o autor por meio da “féerie”.

O crítico prossegue, mencionando características que atribui à escrita de Clarice Lispector, havendo, simultaneamente, força, introspecção e vocação para explorar a natureza humana. Em seguida, há uma leve guinada a uma análise biografizante, pois para Escorel, a autora “não é, em suma, um ser emparedado pelas suas próprias angústias, embora haja nela toda a força que só nasce graças a uma funda experiência de solidão”. Essa passagem parece ser uma forma de transicionar o enfoque da crítica para apresentar o tema do romance, pois esse apresentaria “uma escritora fascinada pelo eterno tema do homem em face ao destino”. O enfoque então se transfere para uma análise de personagem. Joana seria uma “grande e dolorosa figura de mulher dilacerada entre a tentação da felicidade, que exige sempre todo um processo de renúncias”. O autor não chega a justapor uma certa percepção de como seria a personalidade da autora na de Joana, mas a transição no texto parece sugerir talvez uma aproximação. Por fim, a precisão da linguagem de Clarice Lispector teria rendido “páginas da maior verdade humana da nossa ficção” e possuiria uma característica ausente em muito dos romancistas brasileiros: “a dimensão vertical do humano, sem a qual não há nunca verdadeiro romance mais do que uma história pitoresca, é uma sondagem da natureza humana, uma revelação do homem em solidão diante do destino” (ESCOREL, 1944a, p. 4). Parece haver aqui uma leitura existencialista da obra — uma possível filiação filosófica que será mais bem explorada futuramente por críticos como Benedito Nunes, que produziu leituras muito oportunas para a melhor compreensão da obra clariciana (cf. NUNES, 2009).

Posteriormente, a 29 de outubro de 1944, Lauro Escorel publicou um novo texto acerca do romance, em ocasião do anúncio da Fundação Graça Aranha de que *Perto do coração selvagem* foi escolhido como melhor livro de 1943. Em linhas gerais, mantém-se o tom laudatório e comentários positivos sobre a capacidade poética da autora. Mas, talvez por retomar o comentário sobre o romance após alguns meses e por dispor de um texto mais longo, há algumas adições em relação à análise anterior. Ele começa por uma ponderação: “não quero aqui fazer aproximações, tantas vezes arriscadas e falsas, nem tão pouco apontar influências, nem sempre comprováveis e existentes” (ESCOREL, 1944b, p. 3). Para o estudioso, foi assim que se falou de James Joyce e Virgínia Woolf, como se o romance de Clarice Lispector não passasse de uma adaptação brasileira desses autores. O autor menciona que se descobriu posteriormente que a autora de *Perto do coração selvagem* não os lera e que a epígrafe do romance, tirada de *Retrato do artista quando jovem* (1916), fora uma sugestão de um amigo. Apesar disso, Escorel aponta que haveria razões para que os críticos fizessem essa aproximação, pois Clarice teria, através dos solilóquios de Joana, criado um fluxo de consciência

no qual se conjugam, cinematicamente, as lembranças do passado, as impressões e sensações do presente e os pressentimentos e antevisões do futuro. A tradução verbal desse “monólogo interior”, que impõe o abandono das convenções da linguagem, uma vez que o pensamento, brotando da fonte mais funda do inconsciente, flui sem qualquer preocupação de ordem lógica, é que aproxima a romancista brasileira dos dois grandes romancistas ingleses. (ESCOREL, 1944b, p. 3)

O autor sugere que essa aproximação de Clarice Lispector à técnica de Joyce sem tê-lo lido talvez seja obra de um caso “extraordinário” de intuição artística. Abordando brevemente a evolução do romance desde Balzac, Escorel sugere que a obra de Clarice Lispector possa ser um registro “de um certo estado intelectual e de uma forma particular de sensibilidade que constituem afinal o modo universal de ser do homem moderno” (ESCOREL, 1944b, p. 3). A própria ideia de uma escrita “cinemática”, dita anteriormente, que pressupõe modulações de tempo e espaço para se fazer uma colagem plástica e vívida, se afina à ideia de um certo *ethos* do homem moderno e demonstra certa percepção de que a obra requer uma análise que difere de uma leitura tradicionalista das formas clássicas.

Prosseguindo a análise, para se compreender o estilo da romancista brasileira seria necessário fixar as “coordenadas de sua personalidade” e como seu estilo a exprime, pressupõe e evoca. Escorel aponta que a inteligência seja a mola central da personalidade da escritora, mas que ela foge ao niilismo intelectualista por sua inteligência se enraizar numa natureza poética, que faz Clarice Lispector permanecer fiel à sua “feminilidade essencial”. Haveria assim um nexos indissociável

entre “pensar” e “sentir”. Aqui há uma aproximação entre personalidade do autor e estilo e, ainda que haja a intenção de se focalizar a obra, há uma tendência biografizante, expressa, em outra passagem do texto, pela afirmação de que certo trecho do romance acerca da infância de Joana “poderá sem dúvida ser uma confissão da própria escritora”. Dito isso, é oportuno tecer algumas considerações acerca da crítica biográfica. Como toda abordagem crítica, ela possui seus méritos e desvantagens. Enquanto criação humana, a literatura, assim como as outras artes, possui lastros que a conectam com o tempo e a sociedade na qual ela é produzida. Sobre esse ponto Eneida Maria de Souza comenta:

Os fatos da experiência [...] se integram ao texto ficcional sob a forma de uma representação do vivido. Os grandes temas existenciais da literatura [...] guardam sua natureza ficcional e se espriam na página aberta do espaço textual e nos interstícios criados pelo jogo ambivalente da arte e do referente biográfico. (SOUZA, 2002, p. 113)

A crítica biográfica, dessa forma, funciona como uma abordagem interdisciplinar que possui uma série de aplicações para a leitura de um texto. Talvez a mais produtiva das tendências apontadas por Souza seja o processo de reconstituição da vida intelectual do autor: o estudo e compreensão de sua “linhagem” e inserção no pensamento de sua época e sociedade (SOUZA, 2002, p. 106). Contudo, é necessário lembrar que o ficcional possui suas particularidades e que, em caso de leituras malconduzidas ou extremadas de uma crítica biográfica, a especificidade do literário pode ser perdida. No texto de Escorel, a suposição de a infância de Joana poder ser uma confissão da própria autora possui duas problemáticas: a primeira é que faltam dados biográficos para se fazer tal comparação; a segunda é que essa proposta não agrega valor à análise do texto e à melhor compreensão da obra ficcional.

Retomando o texto, Escorel evoca Proust como referência para a fusão entre pensamento e sensação. Nesse expediente, contudo, Clarice Lispector muitas vezes não conseguiria converter em conceitos lógicos as suas experiências intuitivas, o que a obrigaria “a deixar que a poesia faça a sua irrupção transfiguradora da linguagem” para traduzi-las. Esse seria o único trecho no qual se entrevê uma crítica negativa, mas há uma rápida modulação para retornar a ideia de um romance bem-acabado: se esse desvio para o poético “por um lado pode ser considerada uma traição à natureza predominantemente racional da prosa, em nada prejudica o romance propriamente dito”.

Analisando novamente Joana, o autor a compara à Hedda Gabler e à Thérèse Desqueyroux, mencionando a mesma inadequação à rotina e ao casamento daquela, e o fascínio pelo extremo e a busca pelo pecado para tentar participar integralmente da vida desta. O sofrimento da protagonista de *Perto*

*do coração selvagem* advém de sua não aceitação de seus próprios limites, junto à consciência da impossibilidade de superá-los. A partir disso, seu bovarismo esbarra contra a condição humana de ser escravo de si, de sua própria fatalidade. Essa análise é profícua, pois une a ideia de inadequação à realidade mediada por bovarismo e reforça certa leitura existencialista presente no texto anterior, ambos temas que seriam retomados na fortuna crítica de Clarice Lispector. O autor prossegue caracterizando outras personagens do romance e propõe que é possível afirmar que o drama fundamental de Joana é a nostalgia da infância, não como uma saudade vulgar, mas revestida de uma “dimensão de tragédia”, pois com o fim dessa fase da vida, a personagem teria perdido o contato com a totalidade da existência. Joana quer libertar-se de sua consciência, que não lhe dá paz e a isola. Voltar ao estado de infância seria, assim, um retorno à integridade do “ser que ainda não provou o fruto da árvore do Bem e do Mal”.

#### 2.4. A experiência incompleta: Clarisse<sup>2</sup> Lispector, de Álvaro Lins

Esse texto parece ser a versão em livro da resenha *Romance lírico*, da seção de crítica literária do jornal *Correio da manhã*, originalmente publicada a 11 de fevereiro de 1944. O ensaio de Álvaro Lins é iniciado por afirmações que relacionam o gênero do autor ao seu fazer literário: para ele, uma característica de uma dita “literatura feminina” seria a presença “muito visível e ostensiva da personalidade da autora logo no primeiro plano”, em contraposição ao temperamento masculino que, supostamente, tenderia a fazer do autor uma “figura escondida por detrás de suas criações”. Em outras palavras, um impessoalismo com o qual o crítico relaciona autores como Flaubert e a escola realista, de forma geral, na qual a “objetividade” exigiria do escritor a ocultação de sua personalidade, sendo uma forma de criação literária não muito ajustável aos temperamentos femininos. Lins supõe que esta seria uma possível causa para que a escola naturalista não tivesse muitas autoras mulheres. Nessas, segundo o crítico, há um potencial maior de lirismo dos “livros pessoais de confissões, das obras capazes de as situar como centro do mundo” (LINS, 1963, p. 186). O autor avança ainda mais nessa visão, comentando a existência do fenômeno do narcisismo como algo “essencialmente” feminino. Tal perspectiva é problemática por ser derivada de visões essencialistas de como homens e mulheres devem supostamente ser e de como deveriam produzir arte, o que constringe a criação literária.

---

<sup>2</sup> Da mesma forma que Milliet, Lins grafa erroneamente à época Clarice com “ss”.

Prosseguindo suas afirmações sobre realismo e lirismo, Lins comenta que o romance moderno combina ambos. Nesses romances impregnados de poesia, o crítico afirma não encontrar um título mais adequado, no momento da escrita de seu texto, do que o de “realismo mágico”:

o realismo definido não apenas como observação dos aspectos exteriores dos fenômenos humanos, sim como intuição para o conhecimento da realidade íntima e misteriosa desses mesmos fenômenos; o mágico definido como resultado dessas operações no mundo da psicologia, do sonho e da imaginação, sem quaisquer limites ou fronteiras. [...] A obra de um Proust, por exemplo, não é só uma realização de arte, mas a descoberta de um novo mundo psicológico. [...] A união do lirismo com o realismo, do sentimento poético com a capacidade de observação – é que retira do moderno romance poético a sua tendência para o pieguismo e para a visão cor-de-rosa da vida. Não há contradição entre o lirismo e a visão aguda do mundo [...] Um exemplo deste efeito surpreendente, surgido na ficção pelo entrelaçamento do lirismo com o realismo, vê-se na obra de Virgínia Woolf. (LINS, 1963, p. 187)

A discussão que Lins cria sobre o romance moderno e a conceitualização do que é, em sua perspectiva, o realismo mágico, serve de introdução para sua visão acerca de *Perto do coração selvagem*: esse seria o romance brasileiro que de modo mais definido adentra essa forma de ficção. É um romance original na literatura brasileira, mas não na universal. Usando os processos técnicos de James Joyce e de Virgínia Woolf, “a sr<sup>a</sup> Clarisse Lispector escreveu o seu próprio romance, com um conteúdo que lhe veio diretamente da sua natureza humana”. É uma obra definida, segundo ele, pela

apresentação da realidade num caráter de sonho, de super-realidade. A realidade não fica escondida ou sufocada, porém é elevada para os seus planos mais profundos, mais originais, nas fronteiras entre o que existiu de fato e o que existiu pela imaginação. O problema memória-imaginação não aparece no realismo mágico, em forma de união ou superposição, mas fundidas e confundidas. Eliminam-se as fronteiras e a fusão e a confusão dos dois mundos gera uma estranha realidade ficcionista. (*Ibidem*)

Até aqui é possível perceber que Álvaro Lins tenta, desde o início de sua crítica, associar Clarice Lispector a alguma escola literária e a escritores precedentes. Da mesma forma, nota-se que seu eixo de observação recai em aspectos mais técnicos e estruturais. Adjetivos como “surpresa perturbadora”, “novo” e “original” chamam a atenção, ainda que o crítico faça paralelo com outras obras, inclusive nacionais, como o *Vestido de Noiva* (1943), de Nelson Rodrigues. Porém, a partir



desse ponto, Lins cessa seus elogios e começa a elencar questões que vê como negativas:

Há neste livro, além da experiência que representa, dois aspectos a fixar: a personalidade da sua autora e a realidade da sua obra. Li o romance duas vezes, e ao terminar só havia uma impressão: a de que ele não estava realizado, a de que estava incompleta e inacabada a sua estrutura como obra de ficção. (LINS, 1963, p. 189)

Para Lins, o que mais se destaca no livro é a personalidade da autora e que, ao não conseguir transfigurar sua individualidade e tornar a obra independente de si, Clarice não teria logrado alcançar o objetivo completo da criação literária: “O leitor menos experiente confundirá com a obra criada aquilo que é apenas o esplendor de uma micante personalidade. Personalidade estranha, solitária e inadaptada, com uma visão particular e inconfundível” (LINS, 1963, p. 189). O autor admite que há “alguma coisa de selvagem, de bravio, de incontrolável” em Joana, mas que isso se deve à Clarice: “os fatos do livro não importam; não são eles que procuro identificar com a figura da autora, pois o que devemos reter e contemplar é o ser humano que está animando estas páginas de ficção” (LINS, 1963, p. 189), é dela que irradia a estranha natureza humana da heroína, pois Lispector teria dentro de si um mundo ficcional.

Os eventos do romance se explicam a partir da própria autora, um discurso que localiza o texto de Lins dentre as críticas de caráter mais *biografizantes*. Para Lins, Clarice ainda não estaria no domínio pleno da “experiência vital”, a qual lhe permitiria a realização de um romance “completo”:

Apresenta ela um precoce amadurecimento de espírito, um poder de inteligência acima de sua idade, mas não toda a experiência vital que vem do tempo ou da intuição necessária ao romancista. Daí o seu gesto, tantas vezes repetido, de apelar para os recursos da poesia quando lhe faltam os recursos da estruturação ficcionista. O romance lírico, porém, não se faz com o lirismo da poesia e, sim, com o lirismo da ficção. Do contrário – e é o que sucede às vezes com o livro da Sra. Clarice Lispector – o romance perde o seu ponto de apoio e afasta-se do seu centro de equilíbrio. Perde o seu contato com a terra, com o animal humano. (LINS, 1963, p. 190)

A partir do capítulo “O Banho”, no qual o romance atingiria o seu ponto máximo, ele começa a se desgastar. Segundo Lins, a autora se perde no seu próprio “labirinto” e que, na segunda parte, já não sabe “como acabar o livro”, ficando “inacabado e incompleto como romance”. (LINS, 1963, p. 190) Novamente, o estudioso ressalta aspectos ligados a uma suposta falta de experiência de escrita. Lins crê que, talvez, a dificuldade principal encontra-se na solução do problema do

*tempo-espaço*. A autora teria conseguido, em alguns capítulos, o efeito “admirável” de unir o passado no presente, confundi-los. Porém, em outros,

as situações se recusavam ao devido ajustamento. Podemos dizer, por isso, que o livro causa mais impressão por certas situações isoladas do que pelo conjunto. Faltam-lhe, como romance, tanto criação de um ambiente mais definido e estruturado quanto a existência de personagens como seres vivos. Em *Perto do coração selvagem*, só um personagem, Joana, tem uma existência real. (LINS, 1963, p. 191)

No trecho acima, se percebe que a crítica negativa de Lins sobre o romance reside principalmente por esse não ter sido construído com as prerrogativas mais “classicizantes” que o crítico seleciona para definir uma boa obra, algo mais próximo às produções de escritores talvez como Goethe ou Machado de Assis. Ele prossegue, finalizando suas observações sobre *Perto do coração selvagem*:

O romance da Sra. Clarisse Lispector está cheio de imagens, mas sem unidade íntima. Aqui estão pedaços de um grande romance, mas não o grande romance que a autora, sem dúvida, poderá escrever mais tarde. Há, com efeito, na Sra. Clarisse Lispector as forças interiores que definem o escritor e o romancista: a capacidade de analisar as paixões e os sentimentos sem quaisquer preconceitos; os olhos que penetram até os cantos misteriosos do coração; o poder do pensamento e da inteligência; e sobretudo a audácia: a audácia na concepção, nas imagens, nas metáforas, nas comparações, no jogo das palavras. O seu recurso de mais efeito é o monólogo interior, é a reconstituição do pensamento em vocábulos. Todavia, nessas ocasiões, torna-se ainda mais dramática a sua luta com as palavras; e também aí se sente mais tentada pelo verbalismo, o que representa uma solução às vezes fácil demais para quem está operando dentro de uma forma de arte complexa e difícil. (LINS, 1963, p. 191)

A partir do trecho acima, o crítico conclui seu pensamento ao reiterar que Clarice possui qualidades literárias, mas que ela precisaria desenvolvê-las. O que é bom nela começaria a falhar por excesso, por falta de controle da técnica. Dessa forma, Clarice Lispector seria comparável a alguém como um músico amador, aspirante a compositor que, apesar de ter boas ideias, por não ter desenvolvido por completo a técnica de seu instrumento, não consegue executar suas próprias peças com a habilidade necessária, ou ainda um corredor que deseja participar de uma maratona sem os treinos de resistência, que levam anos para atingirem a capacidade física necessária. Essa leitura, contudo, traz o problema de exigir uma unidade formal de tempo, espaço e enredo que remete a exigências clássicas que não estão no horizonte de composição de *Perto do coração selvagem*. Fique claro que

a fragmentação da narrativa, já muito explorada anteriormente pelos românticos, é constitutiva da obra e não uma falha de concepção.

## 2.5 O país de Lalande, de Lêdo Ivo

Publicado em *O Jornal* em 15 de fevereiro de 1944, esse é o texto mais breve dentre a seleção proposta por este artigo, aproximando-se mais de uma resenha geral acerca da obra. O crítico afirma que Clarice Lispector entrou para a literatura com “uma verdadeira obra-prima”. Em seguida, questionando se a obra seria um romance, afirma que ela o é, e mais do que se imaginaria, pois a autora a compôs como se fosse um poema. Esse apontamento demonstra que o texto foca o uso e a elaboração da linguagem. Para o autor, Clarice buscou e logrou

com uma facilidade alucinante, assombrosa em uma moça de vinte e poucos anos, fazer um romance que valesse apenas como imaginação, sondagem, aventura. Esse seu processo lembra um nome que não se invoca impunemente em seu romance, o de Virgínia Woolf. “Perto do Coração Selvagem” foi tratado como uma filigrana, até as palavras resplandecem belas e nuas como se a autora as houvesse criado. Todo o livro é um milagre de equilíbrio, uma engenharia perfeita. Explica-se isso em poucas palavras. É o livro de um artista. (IVO, 1944, n. p)

Esse trecho é interessante pela seleção de adjetivos escolhidos para classificar a escrita de Clarice. Os termos “facilidade alucinante” e “assombrosa”, conjugados com menção à idade da autora, parecem apontar para um domínio de estilo desproporcional ao que se espera de alguém de cerca de vinte anos. Nesse ponto, a crítica se direciona para uma perspectiva mais biográfica, o que parece se repetir na formulação “é o livro de um artista”. O texto, contudo, não mantém este viés e toma outras direções. Os termos “imaginação”, “sondagem” e “aventura” especificam características do romance que, em seguida, são usadas para aproximar Lispector de Woolf. Aqui se evidencia uma tentativa de filiação estilística e Lêdo Ivo prossegue apontando procedimentos técnicos que fliariam Clarice a Woolf e Joyce. Ele percebe a utilização de um monólogo contínuo que seria pioneiro na literatura brasileira, junto à “ausência de um enredo fixo, a exploração insistente das nuances, o deliberado propósito de conduzir e realçar o movimento romanesca em pequenas revelações episódicas, em que o poético, a farsa ou o dramático dominam”. Nisso, *Perto do coração selvagem* seria um romance diferente, mas nem um pouco “nebuloso”, sendo dotado de uma “fabulosa clareza”. Para o autor, é essa clareza que alimenta todo o livro e coloca sua autora em um lugar especial da “prosa feminina brasileira”. Ele sugere que Clarice se revelaria, com o tempo, uma

“impressionante personalidade” e considera que *Perto do coração selvagem* seria o maior romance escrito por uma mulher em língua portuguesa.

O autor continua e comenta que há quem dissesse que faltaria à Clarice um “senso de objetividade e de reportagem”, que seria, para muitos, uma qualidade a ser seguida por um romance. Porém, a obra não se constituiria como um “romance de costumes”, pois não há a presença e protagonismo de um “boto do Amazonas ou pé de goiaba”, o que parece ser uma menção aos romances regionalistas. Para o autor, “estamos diante de um romance cuja história é a aventura de uma mulher depositária de uma rica solidão, e monólogo feérico dessa alma que, desde menina, era selvagem, sem senso comum, áspera, nada tendo a fazer, e já adivinhando a certeza de que daria para o mal”. Nesse ponto, ele pincela uma breve e interessante caracterização da personagem. Apontar para sua “rica solidão” tinge a personagem de tintas existencialistas. Além disso, a formulação “monólogo feérico” traz uma ideia de estranhamento e certo flerte com fantástico, um deslocamento do regime do real, ou, ao menos, de certa pretensão de um estilo realista. Vale dizer que essa zona cinzenta de introspecção das personagens de Clarice Lispector é estudada até o momento atual de sua fortuna crítica.

Ivo aponta que se deve dar atenção à atmosfera poética, “que envolve fabulosamente o livro”. A poesia se encontra nas personagens e objetos e se espalha como se fosse “mato”. Por fim, conclui que Clarice Lispector foi a maior estreia do ano anterior e que mereceria receber algum prêmio literário, como o Felipe de Oliveira ou Graça Aranha, justamente o que ocorreria posteriormente.

### 3. aproximações e contrastes

É possível estabelecer alguns pontos de similaridade entre os textos críticos comentados. O mais notório é a surpresa dos autores com a *originalidade* e *estranheza* de *Perto do coração selvagem*: as formas como cada texto qualifica as primeiras impressões sobre o romance orbitam entre esses dois adjetivos, por vezes utilizando várias palavras do mesmo campo semântico para reforçar suas impressões. Todos veem um potencial renovador em Clarice, e são elogiosos pelo menos a algum aspecto da linguagem ou da construção da personagem Joana.

Candido e Milliet possuem mais reservas quanto à “linhagem” do livro. Escorel, em seu segundo texto, apresenta receio em estabelecer comparações, mas não se furta de fazê-las: passa por Woolf, Joyce, Proust, Ibsen e Mauriac, além de Giraudoux, na primeira resenha. Lins, por sua vez, além de não evitar a comparação, inicia seu texto tentando estabelecer filiações, passando, por Woolf e Joyce. Ivo realiza comparações com esses autores, mas de forma mais anedótica.

Percebe-se uma tendência de se mencionar Woolf e Joyce, mas talvez isso se explique pelo caso da epígrafe do romance, comentada por Escorel: talvez a citação tenha levado os autores a compararem Clarice Lispector com Joyce e, por extensão, também com Woolf.

Candido, Milliet, Escorel e Ivo focalizam mais pormenorizadamente os aspectos linguísticos do que Lins. Em Milliet, há apenas um esboço de crítica negativa, em seu choque pela forma como as personagens, para além de Joana, são tratadas de maneira menos detida. Já para Candido, o romance vale enquanto performance ou tentativa do que uma grande obra. Lins é mais severo, e é, dentre os críticos estudados, o que mais vê problemas no romance, ainda que tenha opinião similar à de Candido de que Clarice faria, futuramente, grandes obras. Na outra ponta, há Ivo, que enxerga o romance como uma obra-prima bem-acabada pelas mãos de um artista e Escorel que é laudatório, com uma única passagem que talvez sugira uma falha de composição.

Candido vê a obra como um *romance de aproximação*; enquanto Lins a insere no moderno romance de *realismo mágico*; Milliet e Escorel na categoria de *romance introspectivo*; e Ivo, como romance realizado como poesia e diverso dos textos que prezam pela objetividade ou que pintam a cor local. As diferentes formas de nomeá-la podem ter a ver com o foco de cada crítica. Candido e Ivo se detêm mais à linguagem; enquanto Milliet, além do estilo, focaliza a construção da personagem, expediente similar ao de Escorel. Já Lins fala menos de aspectos linguísticos do que sobre Joana, e reclama de um excesso de linguagem que os outros estudiosos não mencionam. Ele também insiste em avaliar a obra dentro de um dado tipo de romance — realista, mais classicizante — que não parece ter sido o modelo de partida de Clarice Lispector: aspecto ausente nas demais críticas. Ainda que recaia insistentemente numa análise biografizante, Lins é, dentre os autores, o que mais discorre sobre seus próprios pressupostos críticos ao analisar a obra. Escorel e Ivo possuem certo pendor ao biográfico, mas tendem a não generalizar o efeito disso na obra. Escorel deixa entrever, diferentemente de outros críticos, uma certa abordagem crítica que parece se filiar à teoria romântica. Há uma aproximação a uma leitura existencialista presente em Escorel e Ivo.

Para além dessa tentativa de filiação, características como “poético”, “fantástico” e “teatral” parecem ressoar através das críticas. Isso é interessante e talvez essa confluência se dê pela estilização da linguagem de Clarice Lispector que, descolando da acepção tradicional dos termos, gera as sensações de magia e estranhamento que, por vezes, são atribuídas à sua escrita. O início do romance talvez seja determinante para estas percepções. O texto mobiliza recursos típicos da poesia como assonância e aliteração em formulações como “papai batia tac-tac... tac-tac-tac...” e “o silêncio arrastou-se zzzzzz”. No primeiro, há a repetição

insistente da vogal <a> junto a uma variedade de sons oclusivos (<p>, <b>, <t> e <c>), que mimetizam o ataque às teclas. A troca por sons de traços mais contínuos (<s>, <l>, <rr>, <z>) gera o ruído que demonstra o incômodo do silêncio. A isso se juntam formulações como “tin-dlen”, “roupa-roupa-roupa” e “oi, oi, oi...” (LISPECTOR, 2019, p. 8). Essas modulações criam matizes de sentido sem necessariamente avançar na narrativa. Nessa perspectiva, seria possível comparar esse trecho do romance a obras musicais impressionistas como *Prelude a l'après-midi d'un faune* (1894), de Claude Debussy e *Pavane pour une infante défunte* (1899), de Maurice Ravel, que constroem suas narrativas a partir da exploração e reelaboração de um mesmo material para se criar uma determinada atmosfera. A metáfora musical não é arbitrária: por vezes Clarice Lispector faz menção a músicos modernos como Debussy, Stravinsky e Prokofiev em obras diversas, como *A hora da estrela* (1977) e *Um sopro de vida* (1978). Pensando assim, talvez o “fantástico” e “poético” possam ser tributários de sua plasticidade sonora, que gera a sensação de deslocamento do prosaico e do real. O uso de repetição de palavras, gradação (duas repetições de “tac” para três) e suspensão (reticências, alongamento do “z” numa verdadeira *fermata*) criam uma narrativa musical — que talvez seja um dos motivos de Escorel enxergar um caráter “cinemático” na obra. As unidades de tempo, espaço e personagem são esgarçadas em *Perto do coração selvagem* nesse procedimento e fazem jus ao romance moderno e à experimentação que lhe é própria.

Deve-se levar em conta que, ainda que não se tenha prova direta, pela data original dos textos é possível cogitar que os autores tenham lido as resenhas uns dos outros. Assim, talvez uma certa continuidade de ideias e temas tenha se estabelecido através da leitura e diálogo não explicitado, em vez de críticas isoladas entre si que, por acaso ou por representarem uma leitura inequívoca da autora de *Perto do coração selvagem*, tenham pontos aproximados.

Por fim, é possível concluir que, apesar de todos os textos compartilharem algumas semelhanças, os percursos de cada um são diversos e as proposições finais, não tão próximas quanto as percebidas em um primeiro momento. Num extremo, os textos de Milliet, Escorel e Ivo são os mais “condescendentes”, nos quais mais se reforçam aspectos considerados positivos; em outro, há Lins, que acusa Clarice de não ter sido “neutra” o suficiente e de não ter terminado sua obra, deixando-a inconclusa, além de não atender a certas demandas que a obra artística deveria conter. Menos polarizado, Candido equilibra elogios e ressalvas. Todos, porém, demonstram entusiasmo por esse primeiro romance publicado de Clarice Lispector, que futuramente apenas confirmaria as melhores expectativas de cada um dos críticos abordados, reafirmando seu lugar único em nossa literatura.

## referências bibliográficas

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 125-131.

ESCOREL, Lauro. Perto do coração selvagem. *A manhã*, Rio de Janeiro, 8 de fevereiro de 1944. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116408/22167>>. Acesso em 06 de Julho de 2023. p. 4.

ESCOREL, Lauro. Prêmio da Fundação Graça Aranha de 1943. *A manhã*, Rio de Janeiro, 29 de Outubro de 1944. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116408/24708>>. Acesso em 06 de Julho de 2023. p. 3

IVO, Lêdo. O país de Lalande. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 de fevereiro de 1944. Não paginado. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/110523\\_04/19976](http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/19976)>. Acesso em 06 de Julho de 2023.

LINS, Álvaro. A experiência incompleta: Clarisse Lispector. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963. p. 186-193.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

MILLIET, Sérgio. 15 de Janeiro. *Diário crítico de Sérgio Milliet II (1944)*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Martins, EDUSP, 1981. p. 27-32.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 3ª edição. São Paulo: Ed. 34, 2009.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre crítica biográfica. *Crítica Cult.* p. 105-114. Belo Horizonte: UFMG, 2002.





---

**Entre a chuva e o sol: amor e sociedade em “Um dia de chuva”, de Eça de Queiroz**

*Between the Rain and the Sun: Love and Society in “A Rainy Day”, by Eça de Queiroz*

Autoria: Max Luiz Gimenes

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0906-6837>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8730371308635943>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.215590>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/215590>

Recebido em: 31/08/2023. Aprovado em: 11/12/2023.

---

**Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira**

São Paulo, Ano 12, n. 23, jul.-dez., 2023.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

Contato: [opiniaes@usp.br](mailto:opiniaes@usp.br)

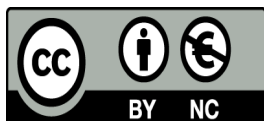
[fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes) [@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/revista.opiniaes)

---

**Como citar (ABNT)**

GIMENES, Max Luiz. Entre a chuva e o sol: amor e sociedade em “Um dia de chuva”, de Eça de Queiroz. *Opiniões*, São Paulo, n. 23, pp. 104-129, 2023. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.215590>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/215590>.

**Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)**



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

# entre a chuva e o sol: amor e sociedade em “um dia de chuva”, de eça de queiroz

*Between the Rain and the Sun: Love and Society in “A Rainy Day”, by Eça de Queiroz*

**Max Luiz Gimenes<sup>1</sup>**

Universidade de São Paulo (USP)

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.215590>

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo analisar e interpretar “Um dia de chuva”, conto póstumo de Eça de Queiroz, a partir de sugestões críticas deixadas por Antonio Candido. Propõe-se que as imagens polares da chuva e do sol, cuja competição foi devidamente sugerida pelo crítico como princípio estrutural da narrativa, simbolizam os sentimentos de frustração e esperança em dois níveis diferentes. Nesse sentido, esses polos representariam tensões relativas à temática amorosa, no plano geral das emoções humanas, e relativas ao processo de modernização, no plano particular do contexto histórico da sociedade portuguesa do século XIX. E a unidade entre esses dois planos diversos seria proporcionada pela visão de mundo manifestada na composição da obra pelo autor, ao mesmo tempo romântica e progressista.

**Palavras-chave:** Um dia de chuva. Eça de Queiroz. Antonio Candido. Modernidade. Romantismo.

**Abstract:** This article aims to analyze and interpret “A Rainy Day”, a posthumous short story by Eça de Queiroz, based on critical suggestions made by Antonio Candido. It is proposed that the polar images of rain and sun, whose competition was duly suggested by the critic as a structural principle of the narrative, symbolize the feelings of frustration and hope on two different levels. In this sense, these poles represent tensions relating to the theme of love, on the general level of

---

<sup>1</sup> Max Luiz Gimenes é doutorando em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: [max.gimenes@usp.br](mailto:max.gimenes@usp.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0906-6837>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8730371308635943>.

human emotions, and relating to the process of modernization, on the particular level of the historical context of 19th century Portuguese society. And the unity between these two different levels would be provided by the worldview manifested in the author's composition of the work, which is both romantic and progressive.

**Keywords:** A Rainy Day. Eça de Queiroz. Antonio Candido. Modernity. Romanticism.

José Maria de Eça de Queiroz (1845-1900) foi um dos principais escritores da literatura ocidental no Oitocentos. No Brasil, chegou a ser objeto de “culto” até meados do século passado, quando sua voga começou a perder força, embora tenha se mantido de alguma maneira até o final do século XX e início do XXI, como indicam as adaptações teledramatúrgicas de sua obra pela principal emissora de TV do país. Conhecido sobretudo por seus romances, como por exemplo aqueles que foram transformados em minissérie – *O primo Basílio* (1988) e *Os Maias* (2001) –, Eça de Queiroz escreveu também contos. Apesar de menos conhecidos do público, ao menos um caso chama bastante a atenção: “Um dia de chuva”. Para Antonio Candido de Mello e Souza (1918-2017), uma das principais vozes da crítica literária brasileira do século XX, é incompreensível “que esta narrativa admirável tenha ficado à margem da caudal poderosa que foi a voga de Eça de Queiroz no Brasil nesses cento e poucos anos”, e isso porque “[...] se é inacabado como *redação*, é completo como *composição*, sendo uma pequena obra-prima sem polimento final” (CANDIDO, 2000a, p. 21-22, grifos do autor).

Sendo assim, este artigo pretende desenvolver as sugestões críticas deixadas por Antonio Candido, analisando e interpretando essa “pequena obra-prima” de Eça de Queiroz com o objetivo de compreender sua estruturação e seu significado. Para tanto, serão realizados três movimentos: em primeiro lugar, serão apresentados o contexto de publicação e o enredo de “Um dia de chuva”; em seguida, serão reconstruídas, de maneira circunstanciada, as sugestões críticas de Candido; por fim, buscar-se-á interpretar o conto apresentado a partir das sugestões críticas reconstruídas e comentadas. Como interpretação, propõe-se que as imagens polares da chuva e do sol, cuja competição foi devidamente sugerida pelo crítico como princípio estrutural da narrativa, simbolizam os sentimentos de frustração e esperança em dois níveis diferentes. Nesse sentido, esses polos representariam tensões relativas à temática amorosa, no plano geral das emoções humanas, e relativas ao processo de modernização, no plano particular do contexto histórico da sociedade portuguesa do século XIX. E a unidade entre esses dois planos diversos seria proporcionada pela visão de mundo manifestada na composição da obra pelo autor, ao mesmo tempo romântica e progressista.

## 1. o conto

Originalmente, os contos de Eça de Queiroz foram publicados de maneira dispersa em periódicos. Sua primeira reunião em livro, com “compilação e seleção” controversas de responsabilidade do político e escritor português Luís de Magalhães (1859-1935), aconteceu somente em 1902. A pretensão dos editores dos *Contos*, conforme expressa no prefácio do livro, era de que eles compreendessem “todos os escritos deste gênero que Eça de Queiroz nos deixou, a partir de ‘Singularidades de uma rapariga loura’” (QUEIROZ, 1951, p. 5). Mas o volume não inclui, por exemplo, “Um dia de chuva”.<sup>2</sup> Este seria publicado apenas alguns anos depois, em 1929, nas *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*, livro organizado e prefaciado pelo primogênito homônimo do escritor, José Maria de Eça de Queiroz (1888-1928). No Brasil, ao que tudo indica por influência das sugestões críticas de Antonio Candido, o conto veio a público também de maneira independente, em edição de 2011 da extinta editora CosacNaify, contendo ilustrações de Eloar Guazzelli Filho e a versão do texto tal como fora estabelecido por Beatriz Berrini anteriormente, na edição brasileira das obras completas do autor. Vale notar que Berrini releu os manuscritos da obra, a fim de lhes restaurar a integridade em relação às intervenções da edição póstuma portuguesa, mas o fez apenas onde isso foi possível, uma vez que alguns trechos do original se perderam (BERRINI, 1997).<sup>3</sup>

“Um dia de chuva” conta a história da visita de um rapaz da cidade, José Ernesto, a uma propriedade rural, o Paço de Loures. Ele pretende comprá-la para satisfazer um antigo desejo: quando ficasse rico, queria ter uma “quinta” para poder contemplar a natureza, receber os amigos da cidade, promover jantares etc. Quando finalmente herdou a fortuna de um tio, no entanto, José Ernesto se entregou à realização de outros sonhos: viajar pela Europa, instalar-se bem e gastar alguns anos aproveitando a “ociosidade de Lisboa”. Em seu caso, isso incluiu a paixão por uma moça comprometida, a “mulher do seu senhorio”, uma “bela rapariga, de raça italiana, loura ou pintada de louro, que tinha graça, sobretudo nas cartas que lhe mandava por uma preta e uma natureza amorosa, de rola em suave maio” (p. 7). A passagem desse sentimento depois de um ano e a convivência próxima

<sup>2</sup> A edição brasileira da obra completa do autor, organizada por Beatriz Berrini, traz outros exemplos de exclusão, entre contos póstumos e outros editados em periódicos anteriormente a “Singularidades de uma rapariga loura”.

<sup>3</sup> Buscando combinar os critérios de facilidade no acesso e fidedignidade do texto, optou-se aqui pela utilização da edição avulsa do conto como referência. As citações com indicação apenas de número de página que serão feitas ao longo do artigo se referem, portanto, a ela, e foram transcritas exatamente como constam ali, sem qualquer intervenção.

com o senhorio, que “morava três ou quatro portas adiante de sua casa, – e às vezes vinha sem cerimônia almoçar com ele” (p. 8), haviam lhe tornado penosa, no entanto, a vida em Lisboa e lhe haviam trazido de volta o antigo desejo do campo. Até que um dia, lendo o jornal, José Ernesto deparou com o anúncio da venda do Paço de Loures por um fidalgo, D. Gaspar. Ele então escreveu ao fidalgo, que lhe respondeu o convidando para conhecer a propriedade por intermédio de seu procurador havia décadas, padre Ribeiro.

A narrativa tem início no primeiro dia da visita do protagonista à propriedade, um domingo de abril em que não se esperava chuva, mas ainda assim começa a chover, à meia-noite, quando José Ernesto estava prestes a pegar no sono. Essa chuva intempestiva então lhe atrapalha não apenas o sono como também os planos que tinha para o dia seguinte, impondo um horizonte nebuloso de confinamento naquele “casarão do século XVI” desabitado e sem mobília “desde 1850”, na companhia da única coisa de que não gostou desde sua chegada ao lugar, a saber, o procurador de D. Gaspar:

Era ao escurecer, – e logo o caminho para a quinta lhe agradou, apesar de difícil, com os seus arvoredos, e rumor de água, um cheiro de prados e pomares. O casarão, pintado de amarelo, com uma grande varanda ou pórtico, que o ligava a uma velha ruína (?) tinha um belo aspecto senhorial, – e a ceia que preparara o caseiro, era deliciosa. Só padre Ribeiro lhe desagradara [...]. (p. 8)

E isso, entre outras coisas, porque o sacerdote lhe pareceu “horrendamente maçador” com as suas detalhadas e intermináveis histórias sobre o passado do lugar. A impressão do protagonista, então, ao final desse primeiro dia, é de decepção: “E a sua impressão, ainda antes de adormecer, depois daquele primeiro dia de campo, foi a do horror de um domingo de chuva, ali fechado, naquele casarão sem mobília, só, indefeso contra o padre Ribeiro...” (p. 8).

Na manhã seguinte, a má impressão do dia anterior se mantém. Com a continuidade da chuva, não há como conhecer a propriedade e seria necessário passar o dia fechado na companhia do procurador. José Ernesto decide, à vista disso, que o negócio não lhe convém e que o melhor é regressar a Lisboa, porém o mau tempo lhe tira inclusive essa possibilidade, deixando-o na situação de “preso como uma fera na sua jaula” e sem distrações como o tabaco, os livros e os jornais ou o baralho. Assim, o protagonista é obrigado pelas adversidades a aceitar a companhia do padre: “Impaciente [...] abandonou o terraço, errou pelas salas, reentrou no quarto, recomeçou o passeio de fera, e não tolerando mais a solidão nem a falta de tabaco, cedeu, vencido, foi procurar padre Ribeiro” (p. 22). É nesse novo encontro, por iniciativa do protagonista, que surgem, na conversa, as filhas de D. Gaspar: “E tão profundo era o tédio e a solidão de José Ernesto

que se interessou logo por aquelas três meninas, esperou com paciência, para as conhecer, que o padre Ribeiro errasse na sua espalhada narração, pelos tempos em que o sr. D. Gaspar ainda era solteiro” (p. 23).

Diferentemente de outras coisas que lhe chamaram a atenção desde sua chegada – por exemplo, os olhares das moças do sítio durante a missa, “que não eram feias”, ou o retrato na parede de uma “bela rapariga, forte, com um sorriso bondoso que lhe punha duas covinhas nas faces e um bonito colo decotado, que o tempo tornara amarelo, mas que devia ter sido duma grande brancura” (p. 13) –, a notícia sobre a existência da filha caçula do fidalgo, D. Maria Joana, consegue despertar em José Ernesto interesse suficiente para superar o sentimento negativo de antes. Apesar da chuva, “já se não sentia tão só” com a imagem de D. Maria Joana, descrita pelo procurador e pelo caseiro da propriedade rural como bela, inteligente e simples. Os pensamentos dele começam então a vagar, transpondo idealmente as limitações concretas do confinamento no casarão naquele dia de chuva: “O campo só é agradável com família, e toda árvore é triste se na sua sombra não brinca uma criança” (p. 27). Motivado por esse sentimento novo e positivo, desiste da ideia de partir:

Aquela partida para o Porto, e daí para Lisboa, que o separava por uns poucos meses do Paço, mesmo quando se decidisse a comprá-lo, pareceu-lhe de repente brusca e desagradável. Era como se de repente o arrancassem de ao pé *de não sei que* de vago, e de real, que o estava interessando, e acordando a curiosidade. (p. 36, grifos do autor)

José Ernesto tem a ideia, então, de conhecer D. Gaspar e sua família, em vez de ir embora, o que seria possível mesmo com a chuva uma vez que o fidalgo também morava no campo e não muito longe daquela sua propriedade. No dia seguinte, apesar da ameaça de bom tempo, continua a chover. Com isso, padre Ribeiro, sem desconfiar das intenções ocultas do forasteiro de conhecer D. Maria Joana, aceita a ideia, e eles combinam de partir logo depois do almoço. No momento da partida, mesmo com a chuva cessando de todo e com a consequente contraproposta do procurador e do caseiro de aproveitarem para ficar e visitar a quinta, o protagonista se mantém firme no seu propósito íntimo de conhecer a filha mais nova do fidalgo: “Mas José Ernesto recuou, – não valia a pena, encharcaram até [aos] joelhos, receber talvez uma impressão desfavorável, quando daí a dois dias, ele viria fazer então a visita completa e repousada. De resto, o cocheiro, instava que marchassem para aproveitar a aberta” (p. 46). Durante a visita à casa de D. Gaspar, D. Maria Joana e José Ernesto se conhecem, atraindo-se de imediato, o que resulta em casamento pouco tempo depois, como registra o narrador no parágrafo final do conto, que sucede uma pausa indicada com três asteriscos: “Seis meses depois casavam – por uma manhã também de grande chuva” (p. 51).



## 2. a crítica

Como homem de seu tempo, Antonio Candido viveu a “mania” de Eça de Queiroz no Brasil. Segundo conta, embora seus pais não se interessassem muito, ele e os dois irmãos mais novos logo se apaixonaram pelo escritor português por conta própria (CANDIDO, 2000a, p. 17). No caso de Candido, o contato teria ocorrido inicialmente por meio de *O Mandarim* e *A correspondência de Fradique Mendes*, na contramão da recomendação de que lesse primeiramente *A cidade e as serras*, livro considerado pela mãe, uma senhora católica, como menos impróprio para a idade dos filhos adolescentes. Em seguida, teriam vindo as demais obras do autor, algumas nunca mais abandonadas: “Eu comecei a lê-lo aos treze anos e nunca mais me desprendi dos seus livros, alguns dos quais relidos cinco, dez e até mais de vinte vezes, como *A ilustre Casa de Ramires*” (CANDIDO, 2000/2001, p. 9). Se não a paixão, pelo menos o interesse literário por Eça se manteve até o fim da vida do crítico. Consta que, até pouco antes de morrer, ele ainda se surpreendia, relendo *Os Maias*, com a “perfeição” do romance.<sup>4</sup>

Candido publicou textos sobre Eça de Queiroz, salvo engano, somente em duas efemérides: nos centenários de nascimento e de morte do escritor português. Em 1945, publicou “Entre campo e cidade” no *Livro comemorativo do centenário de Eça de Queirós*, organizado por sua prima Lucia Miguel Pereira e pelo intelectual português Luís Câmara Reis. Com apenas 27 anos, o crítico propõe nesse artigo uma interpretação ao mesmo tempo abrangente e original, em que busca caracterizar o conjunto da obra romanesca do autor, porém de um ponto de vista que invertia a subordinação do critério estético ao político. Tal atitude denota tanto seu domínio precoce do conjunto da obra queiroziana e o amadurecimento de uma reflexão própria acerca dela quanto uma tomada de posição nos debates intelectuais da época, em que a participação política dos artistas era um tema central que polarizava opiniões. Em 2000, por sua vez, além de um breve depoimento para uma revista portuguesa, inédito no Brasil e por isso reproduzido como anexo ao final deste artigo, Candido publicou dois textos: “Ironia e latência”, em que propõe uma interpretação estrutural para o romance *A ilustre Casa de Ramires*, e “Eça de Queirós: passado e presente”, em que aborda a recepção do autor no Brasil com um tom bastante memorialístico. Ambos os

---

<sup>4</sup> Em entrevista, Laura de Mello e Souza, filha do crítico, conta o seguinte: “[...] Pouco antes de morrer ele releu *Os Maias*. Eu cheguei lá e ele falou: ‘Não é possível, eu tô agora balançado, porque... que livro!’. Falei: ‘Papai, mas você sempre falou que gostava mais de *A ilustre Casa*’. E ele falou: ‘Pois é. Mas *Os Maias*... Que perfeição!’. Ele achava que o Eça era muito melhor que o Flaubert, por exemplo. Achava que era um escritor extraordinário [...]”. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/antonio-candido/apoliticopolitico/>. Acesso em: 29 mar. 2019.

traços – a abordagem centrada no problema da estruturação literária e o tom mais memorialístico – são também muito significativos do momento em que esses textos foram escritos, uma vez que são elementos que foram ganhando espaço na obra do crítico até adquirirem importância central na fase final de sua trajetória, que grosso modo corresponde à década de 1970 em diante.<sup>5</sup>

Ao tratar da “voga impressionante de Eça de Queirós” entre o final do século XIX e a primeira metade do XX, em “Eça de Queirós: passado e presente”, Candido argumenta que essa “popularidade obtida no Brasil nem sempre resultou de uma compreensão mais completa” da obra do escritor português (CANDIDO, 2000a, p. 17). Para o crítico, ela teria resultado sobretudo de características da produção queirosiana que a tornavam imediatamente mais acessível ao público, ainda que nesse caso isso não significasse superficialidade, tais como a inteligibilidade, a incorporação da cor própria do tempo e o dom da caricatura. Com isso, outras características mais discretas teriam permanecido em segundo plano: “[...] os meios-tons, o implícito, o refinamento que existe não apenas na construção da frase e no colorido das imagens, mas na maestria da composição” (CANDIDO, 2000a, p. 17). E “Um dia de chuva”, tratado brevemente nas duas páginas finais do texto, seria um exemplo dessa maestria. Nesse curto espaço, o conto é abordado pelo crítico nos termos da já mencionada problemática da estruturação literária, ocasião em que sugere que seu “princípio estrutural é a surda competição entre a chuva que fecha o mundo e a imagem [solar] da moça que rompe as brumas” (CANDIDO, 2000a, p. 22).<sup>6</sup>

A escolha dessa abordagem por Candido não é casual. A essa altura, ele já propugnava o que denominou de “crítica de vertentes”, ou seja, uma crítica literária que fosse “ajustável à natureza da obra” e seguisse o “pendor natural do objeto” (CANDIDO, 2010, p. 12). Nesse caso – considerando que os contos de Eça, até mesmo aqueles pertencentes à sua veia mais fantasista, são unidos pela escrita realista (PIWNIK, 1997) e marcados pela presença da história e da sociedade portuguesa (FAHL, 2009) – mostra-se de fato bastante adequada uma abordagem voltada à identificação de “princípios estruturais” por meio dos quais se realiza a “redução estrutural”, isto é, o “processo por cujo intermédio a realidade

<sup>5</sup> Para uma periodização da trajetória de Candido e um tratamento geral da última fase de sua vida, ver por exemplo Gimenes e Lima (2021).

<sup>6</sup> Curiosamente, e não por acaso, a edição brasileira utilizada como referência, ao reproduzir essa citação de Candido na quarta capa do livro, comete o “equivoco” de inserir inadvertidamente o termo “solar”, que não consta do texto original. Em virtude da avaliação de que o termo, na verdade, complementa a passagem ao evidenciar um elemento implícito do raciocínio do crítico, optou-se aqui por repeti-lo, mas entre colchetes, a fim de indicar devidamente que se trata de uma intervenção alheia, ainda que pertinente.

do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária” (CANDIDO, 2010, p. 9). São esses princípios estruturais ou mediadores, afinal, que permitem o estudo da relação entre literatura e sociedade não como reflexo imediato mas como reordenação do externo no interno, a partir de uma mesma lógica de organização e movimento, uma contradição intuída pelo autor no funcionamento da realidade que ele utiliza para gerar, segundo os procedimentos técnicos próprios ao campo literário, uma nova “realidade”, o mundo ficcional. É claro que esse processo de formalização, a despeito de intenções e programas, não pode ser completamente objetivo, razão pela qual a visão de mundo compartilhada subjetivamente pelo autor também importa, influenciando no resultado, como veremos adiante.

No texto “Entre campo e cidade”, Candido caracteriza o conjunto da obra romanesca de Eça de Queiroz afirmando que ela, em grande parte, é um “diálogo entre campo e cidade, – ora predominando a nota urbana, ora fazendo-se ouvir mais forte a nota rural” (CANDIDO, 1964, p. 31). Para ele, embora implique um recuo do ponto de vista ideológico, essa passagem de uma “nota” a outra teria sido uma “opção de ordem estética e não política”, até porque o autor teria continuado socialista até o fim da vida, como demonstrariam seus textos não ficcionais. A mudança significaria, na verdade, “pesquisa de alicerce mais consistente para o seu desejo de verdade e harmonia” (CANDIDO, 1964, p. 55). Nesse sentido, o recuo ideológico não corresponderia a um recuo estético, pois Eça teria alcançado realizações em ambas as direções. Como sintetiza em outro texto:

É certo que o que escreveu tem qualidade, mas é também certo que esta varia, e como cada um tem as suas preferências, para mim há três romances dele que ponho acima dos outros: *O crime do Padre Amaro*, *Os Maias*, *A ilustre Casa de Ramires*. Admiravelmente bem compostos, eles formam uma sequência riquíssima, que vai do naturalismo estrito a um realismo liberto, como vai da acerba crítica social à visão mais tolerante do homem e da sociedade, mostrando que o autor teve a rara capacidade de mudar sem perder o prumo e de se renovar no mesmo nível de excelência. (CANDIDO, 2000a, p. 18)

A avaliação que o crítico faz dessa mudança de rota, no entanto, tem “fundamentação extraliterária” em “dados sociológicos e psicológicos” (CANDIDO, 1964, p. 54). Segundo Candido, teriam havido solicitações do meio que teriam calado fundo no autor. Do ponto de vista sociológico, são mencionadas a força da “velha moral portuguesa”, vinculada ao passado rural tradicional e que teria afetado não apenas Eça mas também seus contemporâneos, e o “impasse literário” ocasionado pela realidade de difícil integração de Portugal ao ritmo da vida moderna, que o “senso de autenticidade” do autor o teria levado a resolver

mediante a pesquisa da “rocha sobre a qual assentava a pátria”, encontrando-a no campo e, por isso, não podendo prolongar a linha urbana. Do ponto de vista biográfico, o escritor português teria mantido uma “rede sutil de compromissos com a sociedade existente”, de que são exemplos a família nobre da esposa, a glória literária e seu prestígio social, as injunções da carreira diplomática, os favores da Coroa, a participação no clube de fidalgos Vencidos da Vida e a perda de contato com os amigos boêmios e os meios socialistas anteriores, que poderiam tê-lo estimulado a resistir ao atavismo de classe e à irrupção de valores recalçados e a persistir na linha mais radical.<sup>7</sup> Embora não seja possível precisar a data em que “Um dia de chuva” foi escrito (BERRINI, 1997, p. 1627), ele claramente se enquadra no que Candido chamou de “nota rural”.

Para encerrarmos esta reconstrução circunstanciada das sugestões críticas de Candido no âmbito dos estudos ecianos, faz-se necessário chamar a atenção para um último, porém não menos importante, aspecto: a incompreensão do crítico em relação à visão de mundo que Eça manifesta durante o período de “ruralismo”. Afirma o crítico:

A vocação de Lisboa (lê-se a cada instante nas entrelinhas) é para aldeia grande e, em meio a essa confusão de estilos, ressaltam os tipos de “boa cepa rural”, os fidalgos do campo, de tradição e caráter. O Marquês de Souza e Afonso da Maia inauguram uma série de aristocratas rurais que serão daí por diante na obra de Eça de Queirós, e sempre aos pares, os detentores da fibra ou da generosidade que falecem ao Portugal urbano e burguês. É uma oposição simbólica entre a civilização das cidades e a velha civilização campesina, em que (*inesperadamente num socialista*), esta leva todas as vantagens: o par Gonçalo-Titó, n’A ilustre Casa de Ramires; o par Jacinto-Fernandes, n’A cidade e as serras. (CANDIDO, 1964, p. 43, grifos nossos)

Embora compartilhem uma certa “afinidade de habitus”, para usar o jargão sociológico de inspiração bourdieusiana – considerando a origem aristocrática por assim dizer problemática de ambos (decadente no caso de Candido, marcada pela bastardia no caso de Eça)<sup>8</sup> e suas ideias socialistas, afinidade certamente por trás do interesse precoce do crítico e de sua compreensão aprofundada do escritor português –, no que diz respeito à visão de mundo eles parecem se distanciar

<sup>7</sup> Sobre a ideia de “ocorrências marcantes” do meio social que podem servir de estímulo à radicalização na trajetória de intelectuais, ver Candido (2007; 2011). Para uma aplicação dessa ideia à trajetória do próprio Candido, ver Gimenes e Lima (2021).

<sup>8</sup> Apesar do privilégio de ter avô fidalgo, a trajetória de Eça de Queiroz teria sido marcada pelo que um de seus biógrafos chamou de “drama do nascimento”, isto é, a bastardia e a legitimação tardia de ambos os pais, que aconteceu apenas quando o escritor já tinha 41 anos (MATOS, 2010, p. 30).

um pouco nessa segunda fase de Eça, o que explica a incompreensão que leva Candido a se surpreender com as ideias ruralistas do escritor. Isso porque o socialismo de Candido sempre foi de tipo por assim dizer iluminista, ou seja, baseado na razão e otimista quanto ao progresso, enquanto o de Eça, próximo na primeira fase, teria se tornado posteriormente de tipo romântico, ou seja, baseado em algo tradicional como a religião e desconfiado em relação ao progresso – o que, aliás, fica evidente em sua autotransclassificação como “socialista cristão” no fim da vida (MATOS, 2010, p. 340).

Por “romantismo”, entende-se aqui não a escola artística ou literária, mas uma visão de mundo:

[...] para nós, *o romantismo representa uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista, em nome de valores e ideais do passado (pré-capitalista, pré-moderno)*. Pode-se dizer que desde a sua origem o romantismo é iluminado pela dupla luz da estrela da *revolta* e do ‘sol negro da *melancolia*’ (Nerval)”. (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 38-39, grifos dos autores)

Löwy e Sayre ainda esboçam uma tipologia da visão de mundo romântica de acordo com o critério político, englobando suas expressões da esquerda à direita. Não obstante a influência do “socialismo utópico” do anarquista Joseph Proudhon via Antero de Quental no Cenáculo de Lisboa, o tipo de que Eça parece se aproximar nesse momento é o “romantismo reformador”, no sentido de apostar na reforma do presente burguês mediante um duplo movimento, que indica uma certa permanência do progressismo anterior: por um lado, crítica moderna à tradição e, por outro, crítica tradicional à modernidade. E tudo isso, é claro, no âmbito da evolução da consciência das classes dirigentes das quais ele próprio fazia parte.

### 3. amor e sociedade através de uma visão de mundo romântico-progressista

Em “Um dia de chuva”, *chuva* e *sol* são símbolos, respectivamente, para o sentimento negativo da *frustração* e para o sentimento positivo da *esperança*. E isso tanto no plano aparente da obra, em que se desenvolve a história de amor de José Ernesto por D. Maria Joana, quanto em seu plano latente, que permite inclusive uma leitura do conto como alegoria da situação da sociedade portuguesa no final do século XIX, sem prejuízo da dimensão ficcional.

O ponto de partida do conto é a frustração. Como vimos, a história tem início com a chuva que começa a cair e, com isso, frustra o sono do protagonista:

“Era meia-noite e José Ernesto, que estranhara os colchões duros de folhelho, ia enfim adormecer, quando uma larga e pesada bâtega se abateu bruscamente sobre Paço-de-Loures” (p. 5). Essa primeira frustração mais pontual cumpre um papel importante porque é por meio dos pensamentos de um protagonista que rola na cama de um lado para outro sem conseguir dormir que o leitor tem a oportunidade de tomar conhecimento de como ele chegara até ali. É nesse momento que ficamos sabendo, entre outras coisas, que havia na vida de José Ernesto uma frustração mais grave, anterior àquela com que a narrativa começa. Ele sofrera uma desilusão amorosa na cidade, sentimento que o impelira para o campo: “Aquele grande sentimento, ao fim dum ano, murchara naturalmente, como uma bela flor – e fora então [que] despertara nele o antigo desejo do campo, da quinta, e dos amigos hospedados, e dos jantares do leitão” (p. 7).

Portanto, é uma frustração na cidade que propicia a ida do protagonista para o campo. Como se sabe, campo e cidade em Eça de Queiroz simbolizam, respectivamente, tradição e mundo moderno. Sendo assim, a causa da viagem fornece uma primeira pista para a leitura alegórica do conto como frustração frente à realidade da modernidade e como projeção de esperança com base na vida tradicional. Aqui é preciso retomar as injunções da carreira diplomática de que fala Candido para considerar o fato de que a produção literária do autor, iniciada com a publicação de folhetins no final da década de 1860, desenvolveu-se paralelamente à sua atuação em postos consulares no estrangeiro: Havana (1872-1874), com viagens aos EUA e ao Canadá; Newcastle (1874-1879); Bristol (1879-1888); e Paris (1888-1900). Ou seja, o jovem Eça, que vivendo em Portugal idealizara a modernidade e participara do Cenáculo de Lisboa e das Conferências Democráticas do Casino de 1871, cujo objetivo era “reformular a sociedade portuguesa; ligar Portugal à Europa moderna” (MATOS, 2010, p. 104), vai com o passar do tempo se decepcionando com a vida moderna conforme aprofunda o conhecimento direto de suas expressões consideradas à época as mais avançadas.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Trechos da correspondência de Eça de Queiroz corroboram essa leitura: “Nova York não tem civilização. A civilização não é ter uma máquina para tudo – e um milhão para cada coisa: a civilização é um sentimento, não é uma construção” (carta de 20/07/1873 a Ramalho Ortigão); “Estive com o Luís [Soveral] em Londres [...] Tem pela Inglaterra todo o entusiasmo que têm os que chegam. Está no período da ilusão que dá sempre a novidade; ainda acha os ingleses elegantes (que blague!) e as inglesas bonitas (que facécia!). Ainda acredita no conforto inglês! Ainda os jornais ingleses lhe parecem bem feitos. Ainda crê na grandeza moral da Inglaterra... Enfim, um baby!” (carta de 24/05/1885 ao conde de Arno); “Paris com efeito já não é aquela cidade que V. Excia., minha Prima, conheceu ligeira e luminosa. Agora está muito grosseira de aspectos, de modos e de ideias – e completamente negra! – Dizem os entendidos que é por causa do imenso número de fábricas – e porque Paris se vai tornando uma cidade cada dia menos intelectual e mais fabril. Não sei – o que é certo é a sua grosseria e o seu melancólico negrume. Até exteriormente perdeu toda a graça e elegância. Nas ruas não se veem senão homens de camisola de malha, e mulheres de calções,

Essa experiência de frustração, somada à saudade da pátria tantas vezes expressa e ao clima patriótico impulsionado em Portugal como reação às concessões coloniais do país ao Ultimatum inglês de 1890, certamente contribuiu para a inflexão da visão de mundo do autor e sua já mencionada mudança de linha literária, de “oposicionista” para “compreensiva” quanto ao “atraso” português no contexto da modernização europeia. Recusando-se ao decadentismo finissecular das elites cosmopolitas, Eça vai buscar um outro lugar onde projetar suas esperanças de futuro, em vez de se conformar com as frustrações com o presente.

Além disso, em várias passagens o narrador do conto atribui traços negativos à cidade. A mais significativa delas talvez seja a explicação para a origem do desejo do protagonista de ter uma propriedade rural, quando são associados às cidades onde ele viveu os males da opressão do sujeito, da inveja material do próximo e da dominação cultural estrangeira:

Era todavia um desejo bem antigo, já do tempo do liceu, quando vivia com o pai em Lisboa, no quarto andar duma rua barulhenta, tendo por único horizonte, um terreno vago, horrivelmente seco, todo de saibro e cascalho, entalado entre dois prédios, donde não via outro tom, que não fosse o de cal suja. De verão, sentia a poeira até nos travesseiros e nos lençóis – e sonhava com grandes árvores, cheias de sombras e de pássaros, com águas muito frias e muito lustrosas (?), transbordando de tanques de rega. Depois, em Coimbra, D. Patrício, seu companheiro de casa, falava perpetuamente no seu solar de S. Braz, e nas suas grandes avenidas de carvalhos, e na cascata, e nas roseiras, e no mirante sobre o rio, onde se tomava o café. E já ele então, pensava, no seu quarto, sobre os livros: – ‘Que diabo, quando for rico, hei de ter o meu S. Braz!’. Mais do que tudo, porém, certas impressões de leituras, sobre a Inglaterra, e a sua luxuosa e hospitaleira vida de campo, tinham desenvolvido nele o apetite de uma quinta, e de uma vasta casa, com muitos quartos, uma adega bem fornecida, onde ele pudesse receber os amigos alegres de Lisboa; e mesmo senhores e presidir como um Castelão, a jantares soberbos de leitão assado, depois duma caçada nas serras... (p. 6)

Mais adiante, já do meio para o final da narrativa, o protagonista e padre Ribeiro têm o seguinte diálogo quanto aos receios do anfitrião em relação à possível má qualidade das acomodações em Paço de Loures:

---

pedalando furiosamente em velocípedes: as carruagens já não têm cavalos; são todas automóbiles, fazem um barulho horrendo e deitam um cheiro abominável a petróleo: no chão uma lama medonha, que a República não limpa: no céu sempre o tal fumo negro, representando, ao que dizem, um dinheirão: e logo ao começo da tarde é necessário acender uma luz que agora há, de um brilho muito *criard*, e que ordinariamente mata quem a acende! Já parece o século XXIII! Deus nos dê paciência para aturar a Civilização!” (carta de 24/01/1897 à condessa de Sabugosa) (*apud* MATOS, 2010, p. 117, 156 e 278).



– Estou perfeitamente, – acudiu José Ernesto, e com sinceridade. – Pelo contrário. Até me soube bem esta largueza. A gente, em Lisboa, naqueles cubículos, morre *sufocada*.

Padre Ribeiro sorriu com amizade:

– Pois então é vir para cá, para a província... Olhe, largueza tem. E bons ares. E o que se come é são.

Está claro, não há os regalos da Corte, e os teatros, e essas sociedades que os jornais contam...

E como José Ernesto encolhia os ombros, rindo, como no desdém e no cansaço desses regalos, padre Ribeiro deu com inteira franqueza, a sua opinião sobre as cidades.

– Cidades, são pedreiras. Muita pedra, muita parede. E gente demais, anda-se aos encontros, tudo é cerimônia, *não há a rica liberdade* [...]. (p. 33, grifos nossos)

E depois, já próximo ao desfecho do conto, há a seguinte passagem:

[...] E José Ernesto terminou por se esticar no canapé – e pensava na sua volta a Lisboa, com tédio. A sua vida em Lisboa, agora que a via, assim de longe, dentre aquele silêncio de aldeia, no seu conjunto, ela parecia-lhe intoleravelmente *vazia e estéril*. Que era ele? Um cavalheiro com uma boa fortuna em inscrições e prédios. Um dia em cada trimestre recebia a sua renda do Estado e dos inquilinos, e todos os outros trezentos e sessenta e um dias os passava gastando essa renda, em comer, passear, *atos de instinto*, exatamente [como] os do seu cão! *Atos de inteligência*, de uma humanidade superior eram só algum livro folheado à noite, para adormecer, dum bocado de bluff no club, uma ou outra contradança no inverno, e parar, no Chiado, diante de algum amigo para murmurar “que há de novo?”. *Não era realmente uma existência humana*. E sobretudo, duma tão grande *solidão*! Amigos, parceiros, as damas que contradançavam, eram na verdade, para ele, como sombras, – aparências – e quando por acaso se constipava e tinha de ficar em casa, todas as sombras se dissipavam e para ele não existia o mundo nem sociabilidade humana [...]. (p. 41-42, grifos nossos)

Para ser capaz de encontrar no campo as virtudes que este poderia oferecer como contraponto à cidade, contudo, não bastava ao protagonista ir até ele. Era necessário, para tanto, que deixasse para trás a perspectiva sobre o campo que tinha desde o começo como homem da cidade, incluindo a relação com o tempo, do contrário não veria ali nada além de uma continuidade piorada da vida urbana: “Perdera todo o interesse pela casa, campo, que aquela chuva estúpida, a tagarelice do padre Ribeiro lhe tinham tornado bruscamente intoleráveis – e só antevia, se por acaso viesse ali habitar, longos dias de chuva e conversas fastidiosas, murmuradas com lentidão” (p. 18).

Mas como de início não abandona tal perspectiva, desejando sobretudo realizar o plano da viagem, que era visitar a quinta para fechar *negócio*, José Ernesto não se interessa muito pelo restante e muito menos pelas histórias de padre Ribeiro sobre a vida do lugar, que lhe pareciam uma enorme perda de tempo. Por essa razão, a primeira impressão de José Ernesto na quinta não difere muito da experiência de sufocamento e de solidão da cidade: “E a sua impressão, ainda antes de adormecer, depois daquele primeiro dia de campo, foi a do horror de um domingo de chuva, ali *fechado*, naquele casarão sem mobília, só, indefeso contra o padre Ribeiro” (p. 8, grifos nossos). Com a diferença de que não dispunha dos passatempos da cidade, como o tabaco, as leituras e o baralho. Esse fechamento dos horizontes, entretanto, era inesperado, como fica sugerido por exemplo no estranhamento expresso a certa altura pelo protagonista frente àquela forte chuva em abril – “[...] Que dia este, hein? Parece dezembro, com semelhante negrura” (p. 26).

José Ernesto só se torna capaz de ver o campo em si mesmo e, assim, enxergar a esperança que este poderia ajudar a reencontrar quando deixa de lado os planos que trouxera da cidade, abrindo-se para encarar sem subterfúgios a realidade e percebendo que a inação frente a ela, por mais adversa que fosse, poderia ser fatal:

– “É inaceitável, é horrível!” – pensava José Ernesto. E agora, só lhe restava pacientar, até que fosse possível a jornada para a Estação. Se ao menos tivesse um livro, jornais! Terminou por se estirar na cama. Mas o quarto enorme, e sem móveis, o grande silêncio, a luz tristonha, aquele cair lento e contínuo da chuva, davam-lhe uma tristeza em que lhe era impossível a *imobilidade*. E saltou dos colchões duros, começou a passear, entre os quatro muros caiados, como uma fera na sua jaula. Terminou por *abrir a janela* para ao menos *ter mais chegada a companhia da chuva* [...] Mas como estranha[mente], a seu pesar, os seus olhos voltavam-se sempre [para] aquele muro branco, que lhe mostrara o padre Ribeiro, que era o *cemitério*. Como avistar, àquela distância (?) nem o campo dos mortos se diferenciava, naquela névoa que tudo envolvia, dos campos de lavoura, parecia ao pobre José Ernesto, que o cemitério era imenso, – e que a casa estava toda cercada por um cemitério, e que era ela mesma um jazigo! E o morto? Onde estava o morto? Impaciente com esta absurda ideia abandonou o terraço, errou pelas salas, reentrou no quarto, recomeçou o passeio de fera, e não tolerando mais a solidão nem a falta de tabaco, cedeu, vencido, foi procurar padre Ribeiro. Podia, para lhe evitar a loquacidade, propor uma partida de busca, se houvessem cartas. (p. 21-22, grifos nossos)

A frustração, que até esse momento parecia definitiva – “[...] descia a chuva, lenta, direita, vagarosa, repousada e como estabelecida, assim para toda a eternidade” (p. 9); “Chovia sempre, dum céu sujo, onde parecia não dever mais reaparecer o azul” (p. 18) –, perde então espaço para a esperança, que surge numa das histórias de padre Ribeiro. Representada pelo sol, ela aparece pela primeira

vez não propriamente no céu, mas simbolicamente refletida nos cabelos loiros de D. Maria Joana:<sup>10</sup>

[...] Mas a sra. D. Maria Joana era loura. Oh, muito loura! Exatamente como a sra. D. Constança. Mesmo mais loura!...  
– E uma cor notável! Porque, quer Vossa Excelência creia ou não, *o cabelo da senhora Dona Maria Joana, ao sol, reluz como ouro!* (p. 25, grifos nossos)

É importante notar, porém, que esse primeiro nascimento do sol no texto não coincide com a primeira aparição de D. Maria Joana na história. Algumas páginas antes da citação acima, ela já havia sido mencionada por padre Ribeiro, mas ainda sem representar a esperança, porque José Ernesto ainda estava preso a suas fantasias cidadinas e não dava atenção ao sacerdote, a despeito da insistência deste:

Acesos os cigarros, foram percorrer a casa detalhadamente, até as adegas. Mas todo o interesse de José Ernesto, o prazer que ele se preparara de *ir fantasiando a sua instalação, as obras a fazer, certos móveis a colocar*, foi estragado cruelmente por padre Ribeiro, que em cada quarto parava, *lhe narrava a história*, e quem ali dormia, e quem ali morrera, e os belos trastes que o ornavam nos tempos do pai do sr. D. Gaspar. Debalde José Ernesto queria seguir – ele retinha-o pelo braço com familiaridade:  
– Um momento mais... *É necessário que veja...* Aqui nesta alcova, nasceu a senhora *Dona Joana*, a menina mais velha... Há ao canto uma porta de comunicação... Lembro-me até perfeitamente que nessa noite... (p. 17, grifos nossos)<sup>11</sup>

O caráter entrecortado e interrompido da história acima, que é indicado pelas reticências, evidencia a falta de atenção do protagonista. Quando, ao contrário, ele sente necessidade do padre e o busca ativamente, a esperança aparece, sem que isso signifique, contudo, adesão à Igreja, pois como vimos havia ainda certa reserva em relação a seu representante. E esse distanciamento crítico, indicativo

<sup>10</sup> Os cabelos loiros são uma imagem recorrente em Eça de Queiroz para marcar a ideia de beleza dos personagens. Em seus *Contos*, por exemplo, aparecem em mais da metade das histórias. Além da mera função ideológica de reforçar um padrão de beleza do norte da Europa, é preciso assinalar que, em alguns casos, a cor do cabelo pode desempenhar também uma função simbólica necessária à estrutura narrativa. Isso acontece, por exemplo, em “Singularidades de uma rapariga loura”, em que o cabelo loiro da moça que dá título ao conto simboliza ao mesmo tempo frescura de vida e caráter fraco em oposição ao luto da mãe madura de cabelos pretos, mas é sobretudo o caso de “Um dia de chuva”, em que o cabelo loiro de D. Maria Joana serve para refletir o sol, ou seja, para anunciar a esperança num ambiente antes dominado pelo tempo fechado.

<sup>11</sup> Como se trata de um conto póstumo não revisado para publicação, alguns de seus elementos variam, como, por exemplo, o fato de a personagem D. Maria Joana ser ora a filha mais nova, ora a mais velha, e mesmo seu próprio nome, por vezes referido apenas como D. Joana.

do anticlericalismo persistente, porém mais discreto de Eça nessa fase, fica claro na recepção de José Ernesto para a descrição de D. Maria Joana feita por padre Ribeiro.<sup>12</sup> Vejamos primeiramente a descrição:

[...] Às vezes, no jardim... O cartório tem janela para o jardim, e a minha banca fica justamente ao pé da janela. Pois, meu caro senhor, às vezes, ela anda no jardim, lá a tratar das suas flores, e passa assim entre duas árvores, toca-lhe uma réstia de sol, e é ainda que *se não deva misturar, o sagrado e o profano* – eu lembro-me sempre, é uma *auréola de santa...* Ouro! Ouro puro!

E como José Ernesto sorria na ideia de todo aquele ouro aceso pelo sol, entre as rosas, num velho jardim de província – padre Ribeiro acrescentou, como cedendo a uma verdade forte:

– Justiça seja feita àquela menina, lá *pelo que toca o rosto, e feitio, é digna de ser admirada*, em toda a parte. Lá nesse ponto, não há senão louvar.

E como havia aqui uma *reserva* – José Ernesto, – já curioso, puxou mais a cadeira para o pé do padre Ribeiro, murmurou com um sorriso, familiaridade, um *brilho nos olhos*:

– Vejo então que a senhora Dona Joana não é a sua predileta, senhor padre Ribeiro.

O padre Ribeiro protestou. Oh ele gostava de todas igualmente! E como não seria se andara com todas ao colo!

– A senhora Dona Joana, é verdade, tem lá suas *ideias...* Mas é *boa menina*. É também muito boa menina.

Agora, *vivamente interessado*, José Ernesto desejaria conhecer “*as ideias*” da *sra. D. Joana* [...]. (p. 25-26, grifos nossos)

Mesmo sabendo que “se não deva misturar, o sagrado e o profano”, a espécie de beatificação de D. Maria Joana por padre Ribeiro ocorre num registro mundano, com exaltação da beleza física e com recurso a um símbolo que remete à riqueza material como é o ouro. Embora a beleza física das moças do campo já tivesse despertado o interesse de José Ernesto anteriormente durante a visita, como vimos, esse atributo por si só não o deixara “vivamente interessado” como nesse momento, quando a própria chuva deixa de ser um problema: “E terminou por esfregar também as mãos, e exclamar, rindo: – Agora, neste momento, é que não importa a chuva. Até sabe bem ouvi-la cair lá fora” (p. 34). O interesse anterior fora, isto sim, superficial e passageiro, tal qual, diga-se, o amor urbano de José

<sup>12</sup> Eça de Queiroz não deixa de ironizar o clero no conto, como se percebe, por exemplo, nesta passagem: “[...] e no puxar da cadeira, atar o guardanapo ao pescoço, limpar bem o copo, e aliviar as vias do pigarro e considerar prazenteiramente os ovos, o padre Ribeiro deixou escapar os fios emaranhados da história da sra. D. Manuela e do velho Reitor de S. Braz. À mesa, o digno homem era um silencioso. E mesmo, quando José Ernesto lhe perguntou se os retratos eram da família, padre Ribeiro deu apenas uma curta, rápida informação, para não espaçar as garfadas” (p. 13-16).

Ernesto cuja frustração o arrastara para o campo. O amor frustrado do protagonista em Lisboa é caracterizado na narrativa como fugaz (o “grande sentimento” que acabou “naturalmente” em um ano) e exterior (ela é descrita como “bela” e “louira ou pintada de louro”, incerteza que aliás apenas reforça o caráter superficial da relação), além de impessoal (a “italiana” não tem nome) e imoral (ela, afinal, era “mulher do seu senhorio”). Já o interesse por D. Maria Joana seria, ao contrário, profundo e duradouro e baseado em um atributo interior, a saber, suas ideias. Como se vê, estamos diante de algo próximo daqueles dois tipos de amor de que fala Pausânias no diálogo platônico “O banquete”, o inconstante do corpo, que seria “mau”, e o constante do caráter, que seria “bom”, tanto mais quando se aquiesce ao amante em razão de sua virtude (PLATÃO, 1987, p. 14-18).<sup>13</sup>

Se para padre Ribeiro Dona Maria Joana era “boa menina” *apesar* de suas ideias, para José Ernesto isso se dava sobretudo *por causa* delas, o que evidencia a necessidade de apropriação crítica da tradição em relação às instituições tradicionais:

– O senhor padre Ribeiro, lá em Simbres – dizia José Ernesto pelo corredor – deita-se cedo, deitam-se todos cedo.

Sim, com efeito, em Simbres (?) estava tudo recolhido. Só a sra. D. Joana é que tresnoitava.

– Passa às vezes de uma hora da noite, e ainda está na sala, sozinha, a ler! E a casa toda apagada! E não tem medo! Enfim, cada pessoa tem lá os seus hábitos, e as suas ideias.

Estavam à porta do quarto, ambos com as velas na mão – e então José Ernesto, rindo, e com imensa familiaridade, acusou padre Ribeiro de pouca predileção pela sra. D. Joana.

O procurador arregalou os olhos, quase ofendido:

– Ora essa! Isso seria ingratidão! Ih, Jesus! Sou tão amigo dela como das outras meninas...

José Ernesto ria, gracejava:

– Isto era brincadeira, senhor padre Ribeiro! Mas como tem falado já das ideias da senhora Dona Joana como se fossem singulares...

Padre Ribeiro concordou que nem sempre apoiava as ideias da sra. D. Joana:

– Olhe, por exemplo, divergimos em política...

– Em política?

<sup>13</sup> A mobilização do filósofo grego aqui não é fortuita, mas se justifica pelo fato de que se trata de uma referência que estava no horizonte de Eça de Queiroz, não apenas por conta de suas constantes menções à Antiguidade clássica, mas também ao próprio Platão, como acontece por exemplo no conto “Civilização”: “Nas tardes em que havia ‘banquete de Platão’ (que assim denominávamos essas festas de trufas e ideias gerais) [...] (QUEIROZ, 1951).

– Eu lhe digo... A senhora Dona Joana tem *ideias muito livres*. Chega a ser republicana! Para ela todos são iguais! Não há fidalguia nem povo. Eu também sou liberal. Mas enfim há hierarquias. E Vossa Excelência, por exemplo, não aperta a mão ao seu criado...

– Nem a senhora Dona Joana!...

– Muito capaz disso, meu caro senhor, muito capaz disso.

– Mas enfim, não casaria com o criado – exclamou José Ernesto, rindo sempre, com o mais *vivo interesse* por aquelas confidências.

E padre Ribeiro encolheu os ombros. É que não sabia se ela casaria com o criado.

– Acredite Vossa Excelência que não sei. Muito capaz disso! Quero dizer, *não casa porque o criado, não chegaria lá às alturas que ela fantasia*. Mas se chegasse! Olhe que tem perdido já dois casamentos soberbos. Então o último, com o *fidalgo* de Avelá, lá nosso vizinho, nem se compreende! Um *bonito* rapaz, com belas *propriedades*! Mas então, não o achava esperto. Declarou ao pai, que o rapaz era um sensaborão, e nada! Está claro, o fidalgo da Avelá *não é homem de livros*. Mas eu não sei por quem ela espera! Tornou a encolher os ombros:

– Enfim, *tem lá as suas ideias*. Mas é uma perfeição de menina, e Deus há de fazê-la feliz [...]. (p. 43-44, grifos nossos)

Percebe-se que o objeto da esperança amorosa de José Ernesto não é propriamente tradicional, ao contrário, afinal D. Maria Joana é uma mulher moderna, relativamente emancipada da tutela paterna e com ideias próprias e avançadas. Trata-se, portanto, de esperança na vida moderna, porém reformada pela releitura crítica da vida tradicional. O trecho citado expressa ainda as dificuldades da fração progressista da elite ilustrada do país em se relacionar com o povo e de colocar suas ideias igualitárias em prática, razão pela qual D. Maria Joana seria capaz de casar com o criado em termos de princípios abstratos, mas não na prática concreta, em que sua aliança matrimonial se forma no interior da própria classe dominante, ainda que a origem social de José Ernesto seja relativamente modesta, como podemos concluir, por exemplo, da descrição que faz, no começo do conto, das condições em que vivia com o pai em Lisboa quando jovem. Apesar disso, um outro traço valorizado da vida tradicional é a simplicidade, o que surge na conversa de José Ernesto com o caseiro, que ressalta outras qualidades da moça e se vale de outros símbolos. Em relação a esse homem simples do povo, não parece haver a mesma necessidade de distanciamento crítico sinalizada anteriormente em relação ao discurso do padre:

– As meninas não gostam de cá estar no Paço?

O caseiro sorriu. A falar a verdade, a casa agora, assim sem trastes, não era muito de convidar. Que *a sra. D. Joana, essa não se importava*. Era senhora sendo necessário para dormir em cima duma cadeira. Contanto

que tivesse, de manhã cedo, água para chafurdar, estava bem. Nessa ocasião em que estiveram no Paço, até se lhe tinha subido para o quarto uma dorna. E água fria. Era de arrepiar. Mas aquilo, era senhora muito forte.

– É uma que é loura, não é verdade? – perguntou ainda José Ernesto.

– Loura como *milho*... Ah, muito vistosa, muito vistosa. Quando aí estive, era pelo São João, houve uma grande fogueira veio para aí a raparigada dançar... A senhora Dona Joana vestiu-se de lavradeira... Parecia um sol!

– Bonita, hein?

O caseiro imaginava que não podia haver outra mais bonita nem em Lisboa! E alegre! E dada! Que as outras meninas, também eram boas meninas... Mas *a sra. D. Joana era um sol*.

– Que idade tem ela?

– Isso não sei dizer a Vossa Excelência. É novinha, é novinha! Ora agora avanta muito, com aquele bonito feitio, e assim forte! Como ela fica muito, é a cavalo. É grande cavaleira. (p. 27-28, grifos nossos)

Sobre a temática amorosa em Eça de Queiroz, fazem-se necessários dois comentários, um primeiro biográfico e outro relativo ao tratamento desse tema no conjunto de sua obra. De um ponto de vista biográfico, D. Maria Joana parece ser a síntese ideal dos dois amores da vida do autor. Em primeiro lugar, a “desconhecida de Angers”, com quem ele teria se relacionado entre 1879 e 1884 e sobre quem se sabe muito pouco além de quatro retratos que restaram do período. E, nessas fotografias, ela costuma ser vista como dotada de “uma postura nada convencional e um à vontade que destoa do formalismo habitual que vemos nas figuras femininas da mesma época” (MATOS, p. 151-152). Ela teria, inclusive, influenciado o rumo literário do autor: “Esta vai desencadear um movimento sentimental que vai modificar a sua revolta, desespero, solidão, em emoções muito mais positivas e *solares* que transformarão a sua personalidade e a sua obra” (LUZES *apud* MATOS, p. 151, grifos nossos). Por outro lado, sua esposa, D. Emília de Castro, com quem se casou em 1886, era uma mulher tradicional, de origem nobre, conservadora e religiosa. Há um trecho de “Um dia de chuva” em que o protagonista busca racionalizar as características da esposa ideal:

Decerto, podia casar: tinha como todos os homens de casar. Mas com quem? Ele exigia tanto numa mulher – a beleza! a alegria! a saúde! a bondade! a simplicidade!... E depois, ainda, princípios sólidos para que o seu lar fosse honrado! e depois, ainda, uma raça antiga porque ‘no fundo, é uma boa condição’. Onde estava, por acaso, essa maravilha? (p. 42)

Comentando essa passagem, o biógrafo A. Campos Matos afirma que “Emília de Castro possuía todas as qualidades que ele exigia para casar” (MATOS, 2010, p. 167). Todas menos uma. Entre atributos de senso comum e imposições

convencionais de sua posição social assinaladas pelas aspas, faltou aquela qualidade que José Ernesto talvez sequer tivesse consciência de exigir, mas que, no entanto, é a que será a maior responsável pelo seu interesse ao tomar conhecimento da existência de D. Maria Joana: suas ideias próprias e livres, os “atos de inteligência” que, segundo ele próprio, era o que faltava para tornar realmente “humana” uma existência.

Já do ponto de vista do conjunto da obra eciana, é preciso dizer que o tema do amor não costuma ter tratamento positivo. A experiência amorosa é geralmente representada por Eça como algo frustrante (FAHL, 2009, p. 16). De um lado, há o amor como “trabalho da fantasia”: “O amado é sempre fantasma, amar é pôr em exercício a fantasia, é ativar um objeto fantasmático. A erótica eciana é um discurso sobre a fantasia (FAHL, 2009, p. 141). De outro, há a dificuldade da relação das personagens com o outro real para além da idealização: “Por isso mesmo [...] terão a consciência ferida pela visão do outro em sua realidade, quando, despido de toda áurea mítica, o amado revela-se humano e torna-se, no âmbito da ficção eciana, negativo e até mesmo repugnante” (FAHL, 2009, p. 116). É possível dizer que esse tratamento nas obras segue um movimento que vai da esperança, idealizada pela fantasia, para a frustração, posta ao fim e ao cabo pela realidade. Em “Um dia de chuva”, contudo, acontece o inverso, pois como vimos o conto começa com a frustração. Há então, nesse sentido, uma inovação, que é a passagem de uma dialética da esperança e da frustração para uma *dialética da frustração e da esperança*. E essa inovação ocorre, inclusive, em relação às outras obras que apontam para um desenlace positivo da relação amorosa, como “Civilização” e *A cidade e as serras*, porque nessas narrativas o amor não tem centralidade e não aparece como *causa* da esperança, e sim secundariamente como uma de suas *consequências*, ao contrário de “Um dia de chuva”.

Essa novidade na obra queirosiana é viabilizada por dois procedimentos. Um deles é o da “personagem latente”, que Candido (2000b) comenta ao tratar de *A ilustre casa de Ramires*: a personagem que não aparece nem fala, mas participa da narrativa porque é referida, podendo ser “figurante” ou mesmo o “suporte oculto da trama”. D. Maria Joana, sendo a causa da esperança que vence a frustração e determina o desfecho do enredo, seria então seu suporte oculto. Essa técnica permite a Eça conciliar características anteriores de sua obra e a pesquisa de andamento e desenlace diverso para a trama: com o recurso a uma personagem latente como suporte oculto, o outro do protagonista ao mesmo tempo está presente e não aparece, ou seja, participa, porém ainda na condição anterior de “objeto fantasmático”, construído pela imaginação de quem o descreve e de quem ouve a descrição. Já o segundo procedimento é o final elíptico, assinalado por Candido a respeito do conto:



Note-se que quando finalmente aparece ela não fala nem atua, simplesmente porque isso não é preciso para o *desfecho elíptico*. Na verdade, ela atuou, mesmo ausente, por meio das *informações do padre procurador e do caseiro*, que a foram construindo aos poucos [...]

Na *imaginação de José Ernesto*,ilhado no casarão de Paço de Loures pelo mau tempo, a imagem solar da moça ausente havia crescido e se imposto de tal modo, que para a composição do conto basta que ela, no fim, apenas apareça. A relação afetiva já estava madura do lado dele, e o espaço em branco dos últimos parágrafos oculta a reciprocidade que acabou por torná-la sua mulher. (p. 22, grifos nossos)

A construção de D. Maria Joana é feita de tal maneira que, quando ela aparece, a impressão do leitor, para voltar a “O banquete”, desta vez ao discurso de Aristófanes, é a de duas metades anteriormente separadas que anseiam pela reunião (PLATÃO, 1987, p. 22-26). Para simbolizar a afinidade dessas duas metades, os dois personagens, em momentos diferentes e sem saberem, têm a mesma ideia de colocar sobre o peito uma das rosas levadas na viagem a Simbres por padre Ribeiro. Quando se encontram pela primeira vez, ambos já compartilham no peito desse mesmo símbolo do amor. Considerando que ela já recusara casamentos anteriores com pretendentes belos, nobres e ricos, mas que não lhe convinham pela ausência das virtudes que prezava, fica implícito que D. Maria Joana e José Ernesto se casam não devido a qualquer arranjo alheio aos seus sentimentos, e sim por livre e espontânea vontade. No dia do casamento, aliás, vale lembrar que também chove, porém isso já não lança qualquer sombra sobre a esperança de felicidade do casal. Fica subentendido, com isso, que eles seriam “felizes para sempre”, a despeito dessa outra chuva, agora fenômeno natural e não mais símbolo de frustração. Afinal, essa esperança estava radicada em algo mais sólido e menos suscetível de se desmanchar no ar.

## anexo 1 – depoimento – antonio candido (transcrição)<sup>14</sup>

Pelo menos até a minha geração Eça de Queirós foi no Brasil não apenas presença extraordinariamente viva, mas quase mania, tanto era lido, citado, glosado, imitado por velhos e moços, cultos e semicultos nas capitais, nas pequenas cidades, nas fazendas. Eu comecei a lê-lo aos treze anos e nunca mais me desprendi dos seus livros, alguns dos quais relidos cinco, dez e até mais de vinte vezes, como *A ilustre Casa de Ramires*. E costumo dizer que foi uma sorte o fato de termos tido simultaneamente, no âmbito da língua portuguesa, dois dos maiores escritores das literaturas ocidentais no século XIX: ele e Machado de Assis.

---

<sup>14</sup> A transcrição e a reprodução fac-similar foram feitas a partir de digitalização disponibilizada pela Biblioteca Nacional de Portugal. Agradeço a família de Antonio Candido, na figura de Ana Luisa Escorel, por autorizar a publicação do documento como anexo a este artigo.

## anexo 2 – depoimento – antonio candido (fac-símile)

LEITURAS

### [Depoimento]

Antonio Candido

Professor Jubilado da Universidade de S. Paulo e Prémio Camões, 1998

Pelo menos até a minha geração Éça de Queirós foi no Brasil não apenas presença extraordinariamente viva, mas quase mania, tanto era lido, citado, gravado, imitado por velhos e moços, cultos e semi-cultos nas capitais, nas pequenas cidades, nas fazendas. Eu comecei a lê-lo ao treze anos e nunca mais me desprezei dos seus livros, alguns dos quais relidos cinco, dez e até mais de vinte vezes, como *A ilustre Casa de Ramires*. É costume dizer que foi uma sorte o fato de termos tido simultaneamente, no âmbito de língua portuguesa, dois dos maiores escritores das literaturas ocidentais no século XIX: ele e Machado de Assis.

Antonio Candido (de Mello e Souza)

## referências bibliográficas

BERRINI, Beatriz. Nota. In: QUEIROZ, Eça de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, v. 2, p. 1627-1632. 4v.

CANDIDO, Antonio. Depoimento. *Leitura: Revista da Biblioteca Nacional*, Lisboa, s. 3, n. 7, p. 9, out. 2000/abr. 2001.

CANDIDO, Antonio. O discurso e a cidade. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. p. 9-14.

CANDIDO, Antonio. Eça de Queirós, passado e presente. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin (Org.). *Ecos do Brasil: Eça de Queirós, leituras brasileiras e portuguesas*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000a. p. 11-22.

CANDIDO, Antonio. Entre campo e cidade. In: CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese: ensaios*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964. p. 27-56.

CANDIDO, Antonio. Ironia e latência. In: BERRINI, Beatriz (Org.). *Eça de Queiroz: A ilustre casa de Ramires: cem anos*. São Paulo: EDUC, 2000b. p. 17-26.

CANDIDO, Antonio. Radicais de ocasião. In: CANDIDO, Antonio. *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007, p. 77-87.

CANDIDO, Antonio. Radicalismos. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 195-216.

FAHL, Alana de Oliveira Freitas El. *Singularidades narrativas: uma leitura dos contos de Eça de Queirós*. Tese (Doutorado em Letras e Linguística). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/11453>>. Acesso em: 11 nov. 2023.

GIMENES, Max Luiz; LIMA, Gabriel Cordeiro dos Santos. A radicalização política de Antonio Candido nos anos 1970. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, v. 116, p. 139-164, 2022.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.

MATOS, A. Campos. *Eça de Queiroz: fotobiografia: vida e obra*. São Paulo: Leya, 2010.

PIWNIK, Marie-Hélène. Introdução aos contos de Eça de Queiroz. In: QUEIROZ, Eça de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, v. 2, p. 1367-1377. 4v.

PLATÃO. O banquete. In: PLATÃO. *Diálogos: O banquete – Fédon – Sofista - Político*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1987. p. 1-53.

QUEIROZ, Eça de. *Contos*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1951.

QUEIROZ, Eça de. *Um dia de chuva*. São Paulo: CosacNaify, 2011.





# entrevista



### Entrevista com a Professora Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos

*Interview with Professor Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos*

Autoria: Ana Clara da Costa Carvalho Fernandes

 ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-9718-7522>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6400625181565636>

Coautoria: Bruna Martins Coradini

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2616-9029>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6251700055209727>

Coautoria: Max Luiz Gimenes

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0906-6837>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8730371308635943>

Coautoria: Rafael Bonavina

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9669-7708>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2662388651397242>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.221653>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/221653>

Recebido em: 08/09/2023. Aprovado em: 08/09/2023.

---

### Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 12, n. 23, jul.-dez., 2023.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

Contato: [opiniaes@usp.br](mailto:opiniaes@usp.br)

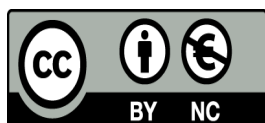
 [fb.com/opiniaes](https://fb.com/opiniaes)  [@revista.opiniaes](https://@revista.opiniaes)

---

### Como citar (ABNT)

FERNANDES, Ana Clara da Costa Carvalho; CORADINI, Bruna Martins; GIMENES, Max Luiz; BONAVINA, Rafael. Entrevista com a professora Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos. *Opiniões*, São Paulo, n. 23, pp. 132-142, 2023. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.221653>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/221653>.

### Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.



# entrevista com a professora sandra guardini teixeira vasconcelos

*Interview with Professor Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos*

**Ana Clara Fernandes<sup>1</sup>**

**Bruna Martins Coradini<sup>2</sup>**

**Max Luiz Gimenes<sup>3</sup>**

**Rafael Bonavina<sup>4</sup>**

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.221653>

**Resumo:** Entrevista com a professora Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos, em que ela relembra sua relação com o professor Antonio Candido e discute aspectos da vida e da obra do crítico.

**Palavras-chave:** Antonio Candido. Sandra Vasconcelos. Teoria literária. Literatura comparada. Crítica literária e política.

**Abstract:** Interview with Professor Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos, in which she recalls her relationship with Professor Antonio Candido and discusses aspects of the critic's life and work.

**Keywords:** Antonio Candido. Sandra Vasconcelos. Literary theory. Comparative literature. Literary criticism and politics.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Literatura Brasileira pelo DLCV-USP.

<sup>2</sup> Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP).

<sup>3</sup> Doutorando em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP).

<sup>4</sup> Mestrando em Literatura Brasileira pelo DLCV-USP.

## **Opiniões: Como você conheceu o Prof. Antonio Candido? Como foi seu primeiro contato com ele?**

**Profa. Sandra:** Quando eu entrei na Faculdade, na década de 1970, o Prof. Candido estava na ativa, ainda dava aulas e, obviamente, já era quem ele era, quem ele foi. Era um grande nome e eu tive, por acaso... na verdade não foi bem por acaso... Eu entrei na Faculdade com interesse em fazer Português/Inglês, mas na verdade queria mesmo era fazer pós-graduação na área de Literatura Brasileira. Para vocês verem como é que os destinos da pesquisa e os destinos institucionais são estranhos... Eu acabei fazendo meu mestrado e meu doutorado sobre Guimarães Rosa e dou aula de romance inglês, não é? É por isso que eu disse para vocês que tenho o pé nas duas canoas, mas, enfim... Como, justamente, meu interesse maior era Literatura Brasileira, fui procurando fazer... a gente tinha uma grade muito mais amarrada do que ela é hoje... eu fui procurando fazer as disciplinas de todas as literaturas que eu pude fazer: as brasileiras, as portuguesas, a grega... enfim, fui fazendo. E fui fazendo algumas disciplinas de teoria literária que, na época, também havia em muito menor número do que hoje. Hoje a gente tem uma possibilidade maior. Você tem IEL I e II, que são obrigatórias, mas hoje em dia você pode fazer Teorias Críticas, Literatura Comparada... uma série de optativas que você pode fazer no final do curso. Na época a gente não tinha. A gente tinha só Introdução aos Estudos Literários (um ano, obrigatório) e depois tinha um curso, que esse sim era optativo, de Teoria Literária. Para mim, isso era uma coisa que eu tinha o maior interesse em fazer. No primeiro semestre, quem deu a disciplina foi a Profa. Teresa Vara, que se aposentou depois, acho que vocês nunca conseguiram conhecê-la, enfim, ela se aposentou razoavelmente logo... Foi um curso inteiro sobre Auerbach, a gente leu o *Mimesis* o semestre inteiro. E, no segundo semestre, quem deu aula para nós foi Antonio Candido. Foi a última disciplina que ele deu de graduação. Nós éramos oito em sala, então, a gente teve praticamente o que eu chamaria de um curso particular, porque ele sentava ali... a gente tinha aula, na época, nas colmeias... nem tínhamos o prédio de Letras, ainda... o prédio de Letras veio depois, na década de 1980... ele, então, sentava-se ali naquela mesa e a gente se sentava mais ou menos em torno dele, as salas eram grandes, ele pedia para a gente sentar próximo e deu um curso sobre o *New Criticism*, da Nova Crítica, então nós passamos o semestre inteiro lendo textos teóricos do *New Criticism* e fazendo algumas análises e eu me lembro de uma particularmente bem. Ficamos bastante tempo fazendo uma análise com ele do poema do Mário de Andrade, “Louvação da tarde”. Eu tenho essa pasta... eu joguei praticamente quase tudo da minha graduação, porque a gente não consegue também espaço... papel ocupa espaço... algumas pastas eu guardei, as pastas da pós, evidentemente, fiz cursos excelentes... e essa pasta, eu a tenho inteira ainda, com todos os textos que

ele deu. E aí talvez, bom... o prof. Candido tinha uma memória assombrosa, né? E isso foi até o final da vida. E ele, então, tinha assim, acho que uma relação muito carinhosa com os alunos. E, enfim... eu não sei dizer... talvez pelo fato de que fomos alunos dele nessas circunstâncias, dessa classe tão pequenininha, desse grupo tão diminuto, então ele teve oportunidade de estar muito próximo da gente nesse semestre. Isso, somado a essa memória dele, anos e anos depois eu continuei me encontrando com ele de maneira razoavelmente periódica... ele conseguia se lembrar do nome de todos os alunos, de todos os oito... e ele perguntava para a gente, para mim: “Você tem visto Fulano de Tal?”. Quer dizer, nome e sobrenome... Então, isso me deu, primeiro, eu acho que foi um privilégio brutal porque eu era uma aluna de graduação, não estava fazendo pós-graduação. Depois ele se aposentou e deu ainda algumas disciplinas de pós, mas muito poucas. Eu não sei dizer para vocês, eu já não lembro qual foi a circunstância que me permitiu continuar tendo contato com ele, porque o meu contato com ele começou nesse curso de graduação e se manteve até a sua morte. Foram muitas e muitas e muitas as ocasiões em que eu pude estar com ele, conversar com ele e eu era uma das pessoas que podiam ligar para ele e dizer: “Professor, eu queria fazer uma visita ao senhor”. Ele marcava, ele tinha isso, sempre foi... isso não era um privilégio meu... ele era muito, muito atencioso com todo mundo que o procurava. Eu tenho um grande amigo que é italiano e dá aula de Literatura Brasileira e Portuguesa na Itália, e ele também, cada vez que vinha para o Brasil, ligava para Antonio Candido. Eles marcavam, conversavam... Candido tinha esses esquemas de receber as pessoas em um clima completamente informal, de sentar e bater um papo etc. Agora, o que deflagrou isso eu não sei dizer direito, como é que isso começou... Pensando aqui junto com vocês... eu diria que talvez tenha começado por dois vieses diferentes. Primeiro, porque eu fui orientanda da Teresa, que foi orientanda dele. A Teresa Vara foi uma daquelas pessoas, digamos assim, dos alunos dele da primeira leva. Ela foi contemporânea da Walnice, desse pessoal todo que ele formou. E acho que isso dava também uma certa proximidade, porque era como se eu fosse uma espécie de “neta” dele. Ele formou a Teresa e a Teresa era minha orientadora, então isso criou uma possibilidade de contato com ele. O outro vínculo talvez tenha vindo, diria, por conta de um outro professor da USP, o Flávio Aguiar. Então, o Flávio teve um contato ainda muito mais próximo do que o meu, muito mais estreito até... e acho que o Flávio, aí por vários vieses, porque ele também foi orientando da Walnice, portanto... o Flávio foi meu professor na graduação, embora não fosse muito mais velho do que eu. Ele tinha uma relação próxima com o Prof. Candido, por conta da ADUSP, da atuação política... O Flávio também teve uma atuação política muito forte na universidade... Talvez por esse viés também, da ADUSP, na qual eu militei durante bastante tempo. Isso também, de uma certa forma, me aproximava e me dava a possibilidade de contato

com ele. Greves... Vocês devem ter visto várias ocasiões em que os professores sêniores da USP foram convidados a nos dar apoio, isso está tudo documentado... Então, isso tudo foi, na verdade, criando essa aproximação da qual eu me vali, porque, como disse para vocês, desde a graduação até a morte dele eu fui lá várias e várias e várias vezes, às vezes acompanhada do Flávio, às vezes sozinha... E a gente sempre sentava, conversava, conversava, conversava, conversava... e nessas ocasiões é que eu ficava absolutamente impressionada com, quer dizer... aquilo que eu achava que era, como disse para vocês, a memória de nome, de tudo... ele tinha uma memória que era assombrosa, porque a gente era capaz de ficar lá duas ou três horas conversando com ele e ele contava coisas da época de criança, de adolescente, viagens, gente que ele conhecia, com nome e sobrenome... E sempre um papo delicioso, uma conversa interessantíssima, e em muitas dessas conversas também, às vezes, a profa. Gilda estava presente. Dona Gilda vinha, ficava um pouco ali, conversava e de vez em quando ela saía, deixava só a gente. Eu me lembro de quando nós organizamos uma homenagem a ele, foi a homenagem dos 80 anos na Maria Antônia. Por conta disso, também fui várias vezes lá... Tem algumas que são memoráveis, porque eu me lembro de uma vez que a gente foi, acho que dessa vez o Flávio estava junto... ele mostrou para a gente os cadernos dele, em que ele fazia anotações. Hoje esse material está todo no IEB e já em condições de ser pesquisado, de ser manipulado, mas naquela época a gente sabia das anotações, dos famosos cadernos do Prof. Candido, que ninguém sabia o que eram, o que continham. Eu me lembro uma vez que a gente estava em uma mesa, folheando os cadernos, loucos de vontade de falar: “Professor, deixa a gente levar esses cadernos embora!” [risos]. Mal sabia a gente, naquela época, que esses cadernos iam ficar à disposição como estão agora. Ficava todo mundo curioso. O que contém esses cadernos? O que ele leu? Ele leu tudo, mas como ele leu? O que anotou? Ficava uma curiosidade incrível. E aí, uma outra vez, a gente estava conversando, dessa vez eu estava sozinha, e ele comentou qualquer coisa e falou assim para mim: “Vem aqui comigo”. Me levou até o quarto dos fundos do apartamento, porque as primeiras vezes que fui em sua casa, ele ainda morava na Vila Olímpia, em um sobrado, em uma vila mesmo. Depois ele mudou para o apartamento da Joaquim Eugênio de Lima e aí foi lá que ele falou assim: “Vem aqui que eu vou te mostrar uma coisa”. Me levou até um quarto e me mostrou todas as fitas em VHS que ele tinha dos filmes que ele gostava de ver, que agora, se vocês me perguntarem, não sei dizer quais são. Mas o que eu sei é que ele dizia já mais para o final da vida... quando a gente, por exemplo, perguntava para ele: “O que o senhor acha dos estudos pós-coloniais?”. Ele falava assim: “Não posso dizer nada para vocês, porque eu já não leio mais nada do que sai agora, eu só releio e eu não posso dizer nada. Meu grande interesse é ler sobre História”, com letra maiúscula. Ele dizia que tudo o que ele estava lendo nos últimos anos da

vida dele era História, Historiografia. Era nisso que ele tinha interesse. Cada vez que tinha eleição, alguma coisa... ele era super, super discreto, tudo aquilo que ele contava em termos de memória... mil casos, mil histórias que ele tinha vivido, nunca isso incluía qualquer discussão política, da política que envolvesse candidaturas, eleições, ele sempre foi muito discreto. Ele dizia que considerava essa discrição superimportante, porque, basicamente, sabia o peso que tinha e sabia o peso de uma opinião dele. Qualquer coisa que dissesse, o quanto isso ia de fato pesar, podia ou ajudar ou atrapalhar, então ele era discreto nesse sentido. Talvez esse contato também tenha sido facilitado pelo fato de que tanto a Laura quanto a Marina eram professoras da USP, a Laura agora não mais, mas a Marina ainda é... A gente tinha muito contato por causa da Faculdade. Parecia uma coisa meio família, porque os quatro, Dona Gilda, Antonio Candido, a Marina e a Laura, todos os quatro ligados à Faculdade, não apenas à USP, mas à Faculdade, e nós éramos uma espécie de segunda geração daqueles que ele formou e que viraram professores da USP também. Então isso tudo criou uma proximidade, como disse, da qual aproveitei bastante. Era um enorme prazer.

**Opiniões: É maravilhoso ouvir essas histórias e poder conhecer esse outro lado, porque as pessoas às vezes têm uma imagem mais séria do Antonio Candido, e existe também esse outro lado....**

**Profa. Sandra:** Ele era de uma modéstia, assim... Não conheço, talvez, nenhuma pessoa da estatura dele com o tamanho da modéstia que ele tinha. E era uma pessoa carinhosa, como disse, sempre acolhedora, e nunca, nunca, nunca deixava o interlocutor dele desconfortável. Nunca. Então essa figura mais séria é porque ele era mesmo, estava sempre de paletó, sempre super arrumadinho. Quando a gente ia visitar, ele estava sempre impecável, mas tinha esse trato, super afável, super próximo... Depois tive um outro encontro memorável, que está gravado e eu vou usar, inclusive. Vou apresentar uma fala sobre ele na Itália, em outubro. Justamente esse amigo italiano está organizando um congresso lá e me convidou. Eu ia falar sobre Guimarães Rosa e depois ele me pediu para fazer uma apresentação sobre o Candido, estilo homenagem. Eles vão homenagear um crítico português e queriam fazer uma homenagem ao Antonio Candido. Eu fiquei pensando no que fazer e lembrei que eu tenho uma amiga que é, não posso dizer cineasta, ela é *videomaker*, fotógrafa. O SESC Araraquara encomendou para ela um vídeo sobre Dona Gilda, que era uma homenagem à Dona Gilda, e então ela negociou com a família e o fez. Por conta desse vídeo, a gente acabou indo lá e gravou, tem horas de gravação com o Antonio Candido. Em um dia em que a gente estava lá, quem chegou foi o Doutor Mindlin. Tem umas conversas dos dois, eles eram

muito amigos e próximos. Foi também um dia desses, com a Angélica filmando e eu conversando... “vamos fazer um café, um chá...” aí vai para a cozinha, enfim... essa coisa sempre muito acolhedora, como eu falei.

**Opiniões: Ainda sobre esse lado de Antonio Candido como professor, você tinha comentado que fez aquela disciplina sobre o *New Criticism*. Será que poderia falar um pouco mais sobre o que lembra daquelas aulas? Se quiser falar um pouco também sobre a leitura do poema do Mário de Andrade...**

**Profa. Sandra:** Eu não vou me lembrar, imagina, isso faz muito tempo [risos]. Vai fazer 50 anos... Foi em 1975, vocês não tinham nem nascido. Ia demorar muito para vocês nascerem! Eu não lembro de detalhes, mas me lembro, por exemplo, eu tenho uma memória mais fotográfica. Então me lembro do texto do “Louvação da tarde” todo anotado, porque ele ia falando e a gente ia fazendo anotações. Eu tenho duas pastas aqui que ele me deu de material, porque quando ele descobriu que eu estava estudando... foram várias coisas... o curso de *New Criticism* eu não me lembro de detalhes, agora o que eu posso dizer para vocês é que foi para mim um curso de fundamento, daquilo que bota um pilar, uma fundação para você construir um modo de ler etc. E, com isso, dava para entender também o quanto ele absorveu do *New Criticism* e como ele vai incorporar isso na crítica dele, no modo como ele lê. As pastas, por acaso estão aqui... [pausa para pegá-las na estante]

**Opiniões: Você pretende preservar isso de alguma maneira especial?**

**Profa. Sandra:** Acho que não precisa, porque, na verdade, não tem risco... Olha, “Textos do Antonio Candido” [mostrando uma de suas pastas]. Vou mostrar para vocês o que ele me deu de presente. Quando ele descobriu que eu estava estudando... Eu vou dizer de uma maneira bem fluida... não existe o conceito de “teoria literária” no século XVIII, mas há um bom tanto de reflexão sobre o romance no século XVIII e ele sabia que eu estava estudando isso... e, então, ele me deu essas pastas [mostrando os materiais], que eu só vou ceder para o IEB quando eu morrer. No momento não vou dar nada, porque isso ele deu para mim. São várias pastas... isso aqui são estudos que ele fez na Biblioteca de Yale quando foi para lá. Isso aqui é um texto... vejam que eu nem mexi no envelope, está do jeito que ele me deu, está velhinho... Esse aqui é um texto da Clara Reeve, do século XVIII também, um dos primeiros momentos de pensar a questão do romance. Ele me deu esse aqui do Murray, *The Morality of Fiction*, e tudo aquilo que ele fez de pesquisa nessa biblioteca. São seis pastas que, como disse, vão ficar para o IEB

juntar com o material dele quando eu morrer. Eu tenho coisas dele autografadas, por exemplo o ensaio “Dialética da Malandragem”, que saiu pela primeira vez como separata e ele me deu com dedicatória, tenho essas coisas... Estou guardando aqui... Além dos cadernos, xerox... ele punha os xerox dentro de envelopes de papel pardo e está tudo anotadinho, de onde tirou, as referências bibliográficas, super organizado. Aí você percebe como que a pessoa vai organizando a pesquisa... Vocês viram a exposição Ocupação Antonio Candido? Então vocês viram as anotações para as aulas da “Dialética da malandragem”, do Manuel Antonio de Almeida... Tanto que, algumas das publicações, como *O estudo analítico do poema*, era tudo anotação de aula. Foi publicado... de uma organização! Acho que isso explica também, não sei... eu não sei o que é causa e o que é consequência... [risos] se a cabeça organizada da pessoa é resultado dessa organização da pesquisa ou se isso reflete uma cabeça organizada... A aula dele era uma aula assim límpida... Alguns de vocês chegaram a participar de alguma apresentação pública dele?

**Opiniões [Rafael]:** Eu cheguei a participar de uma, mas era muito difícil vê-lo, porque tínhamos que ficar na janela, as pessoas tomavam a sala inteira...

**Opiniões [Max]:** Eu tive o privilégio de organizar, em 2012, uma Semana de Ciências Sociais em que havia uma homenagem a ele e eu fiquei na mesa, representando o centro acadêmico. Inicialmente, ele não falaria, porque era uma homenagem, em que falariam outros professores, o Prof. Flávio Aguiar e o Prof. Luiz Jackson, mas quando soube que os alunos iam homenageá-lo ele fez questão de ir pessoalmente, aí acabou fazendo uma saudação. Foi lindo. Eu acho que você estava... tem fotos...

**Prof. Sandra:** Eu estava sempre. Toda vez que ele ia falar, eu estava. Teve uma que foi naquela sala grande das Ciências Sociais, uma no andar de baixo...

**Opiniões [Max]:** A sala 14.

**Profa. Sandra:** Não tinha uma mesa composta... acho que foi uma outra coisa que ele fez... quando terminou a sala estava super... tinha gente saindo... tinha um em cima do outro... foi nesse dia que quando acabou formou-se uma fila de alunos para pedir autógrafo para ele?

**Opiniões [Max]:** Acho que sim...

**Profa. Sandra:** Tinha fila para pedir autógrafos, fotos... Já tinha celular... Teve um outro também, lá no IEB, uma homenagem ao Sérgio Buarque do Holanda, no aniversário do IEB, antes de o IEB mudar, ainda nas Colmeias... todo mundo apertadinho naquele corredor [risos]... Então me espanta muito... eu tento compreender, não no sentido de aceitar, mas queria entender o que se passa na cabeça das pessoas a ponto de elas imaginarem que... o que o Candido faz? Ele junta o que tem de melhor na sociologia e na historiografia e na história, com o que tem de melhor na crítica e na teoria literária... Junta essas duas coisas, porque você não pode fazer sociologia da literatura, que não é crítica literária, é outra coisa... e você não pode fazer só uma análise literária sem levar em conta o contexto, porque o texto não está no vazio, não está numa espécie de mundo ideal de formas... Então, onde está o problema? O que eu tento entender é o que incomoda as pessoas nessa crítica... Para mim é um pouco incompreensível, para dizer bem a verdade.

**Opiniões: Em 1962, Antonio Candido mudou o nome da cadeira de Teoria Geral da Literatura para Teoria Literária e Literatura Comparada e isso não teria sido casual. Que convicções em relação à concepção e à abordagem de literatura estariam por trás dessa mudança de nome?**

**Profa. Sandra:** Não sei dizer por que em 1962 eu estava fazendo o ginásio... [risos] Estou brincando. Quando eu entrei na Faculdade, Teoria Literária não era sequer um departamento, era uma disciplina dentro do Departamento de Línguas Orientais, do DLO. Depois é que teve a separação, nem lembro em que ano... eu, com essas coisas de data, coisas institucionais, não funciono muito bem... Se você ler *Recortes*, tem um texto que se chama “Literatura comparada”. Nesse texto, ele diz tudo quando afirma: “Fazer literatura brasileira é fazer literatura comparada”. Então, na verdade, eu parto do pressuposto de que se você pensar bem... aí já sou eu interpretando alguma coisa a partir das minhas leituras do Candido e do que eu conheço da produção crítica dele, não posso responder o que estaria na cabeça dele... Se você prestar atenção na *Formação da Literatura Brasileira*, de 1959, quando ele propõe a noção de “sistema”, ele na verdade está pensando nessa relação, como dizem, a relação dinâmica entre autor-obra-público, mas não está restringindo isso à literatura brasileira, porque se você ler esse livro com bastante atenção verá quanto de citação de autores estrangeiros tem ali. Então, se você for pensar que a literatura brasileira se constitui a partir dessa tríade e, portanto, só podemos falar em literatura brasileira a partir dos arcades e, logo em seguida, no século XIX, você tem uma literatura que está inserida em uma literatura geral. O aporte de autores estrangeiros no século XIX no Brasil é enorme... eu fiz essa



pesquisa, em relação aos autores ingleses que circularam aqui durante o século XIX. Eu tenho um quadro, não só dos romancistas ingleses, mas poetas e de outras origens também, não só ingleses, mas franceses, alemães, espanhóis, portugueses etc. Então, a literatura brasileira já nasce em conversa, em diálogo com essa literatura estrangeira. Então acho que não faz sentido... Você pode pensar na teoria literária porque tem a questão teórica, que tem sua configuração e seus problemas, agora a literatura, na verdade, está circulando o tempo inteiro, não tem fronteira nacional... Inclusive aqui quem ajuda muito a pensar isso é o Franco Moretti. A ideia de que, dentro do sistema capitalista, está na lógica do sistema a circulação de bens, e o livro é um produto... qualquer livro, não só de literatura, mas qualquer obra de qualquer campo do saber... Então podemos pensar em termos de literatura nacional, que isso também foi uma questão, enquanto as nações se constituem enquanto tal elas criam uma literatura própria, mas essa literatura própria nunca foi exclusivamente nacional. Penso que, então, fazia muito sentido ele agregar, vamos dizer, como parte... que a literatura comparada não prevê o estudo apenas de comparar uma literatura com a outra, mas você pode fazer uma espécie de um mapeamento de questões, de um ponto de vista comparado.

**Opiniões:** No final do artigo “Catástrofe e sobrevivência em *Heart of darkness*”, você faz um comentário sobre a mudança no título do ensaio de Antonio Candido, que era “Exotismo e aventura em Conrad” na versão original de 1957 e vira “Catástrofe e sobrevivência em *Heart of darkness*” quando é reunido em livro em 1964, o que responderia a um contexto de politização...

**Profa. Sandra:** Isso é uma hipótese minha...

**Opiniões:** Você poderia comentar essa hipótese e eventualmente até dar outros exemplos desse tipo de tomada de posição indireta através da crítica literária?

**Profa. Sandra:** Se a gente for pensar nessa ideia da política, eliminando ou deixando de lado a questão da política partidária, da militância, eu diria que a obra inteira do Candido é percorrida pela política. Sempre tem um posicionamento dele. Esse posicionamento aparece também no modo como ele lê os textos. Agora acabou de me ocorrer uma frase que está no “De cortiço a cortiço”... eu adoro essa frase... [pausa para pegar o livro] Olha só, não é a mesma, mas... ele termina o item 7 do ensaio dizendo: “Como sempre, quando a Europa diz ‘mata’ o Brasil diz ‘esfola’”. Não precisa ele dizer nada... Você poderia dizer que “O direito à

literatura” é um texto de circunstância, então ali tem um posicionamento, mas na crítica literária o modo como ele trabalha os textos e as questões que ele traz à tona têm sempre esse caráter político, quer dizer, ele nunca deixa de lado essas questões que dizem respeito à nossa experiência histórica. Vamos pensar da seguinte forma... seria necessário... seria esperado que, em um texto de crítica literária, um crítico dissesse isso, escrevesse alguma coisa nesses termos? Não... Então ele está de fato fazendo aqui uma comparação... Olha como entra a questão da literatura comparada nesse texto... ele parte do naturalismo francês para estudar *O cortiço* do Aluísio de Azevedo e depois ainda aparece com esse dito: “No Brasil costumam dizer que para o escravo são necessários três PPP”... De onde que ele vai tirar isso? Então eu diria que, de maneira geral, os textos têm esse caráter, mesmo quando ele está supostamente falando só de literatura. Na medida em que ele está pensando a questão do contexto, não tem como não ter um posicionamento político. É uma embocadura, um modo de ler que traz à tona essas questões que são fundas no Brasil... Esses dois ensaios do Candido, “Dialética da malandragem” e “De cortiço a cortiço”, são para aprendermos como é que se faz, o que precisa fazer para fazer um ensaio, o que precisa mobilizar... “Dialética da malandragem” é um mini doutorado ou mini mestrado, porque ele começa fazendo um apanhado da crítica, como a crítica discutiu *Memórias de um sargento de milícias*, e aí ele vai desenvolvendo, por que não é um romance documentário, por que não é picaresco... Nisso ele já fez a literatura comparada também... Ele vai pegando... e tudo com ponto de interrogação, porque ele é fino... vai pegando essas categorias e vai discutindo até “botar a sementinha” dele ali na terra, fazendo a leitura que ele precisa fazer. Para isso, ele fez a análise do texto, análise fina do texto e mobilizou toda a historiografia da época... É genial... Achei a frase: “Uma espécie de gíria ideológica de classe com toda a tradicional grosseria da gente fina”. Se isso aqui não é o Brasil...

**Opiniões:** De maneira muito fina ele mistura ética e estética...

**Profa. Sandra:** Muito, muito, muito... Como a gente diz, tudo de uma clareza extremamente profunda, pois a hora que você começa a ler o texto e começa a cavoucar, você vê o quanto tem ali de coisa.... Tem gente que gosta de escrever difícil... Agora o Candido tem isso, é de uma transparência, de uma clareza... Isso não é de forma nenhuma simplificação, não tem nada de simplificação, é de uma clareza extraordinária.



coletânea

### Uma conversa sobre Antonio Candido

*A Discussion about Antonio Candido*

Autoria: Paulo Franchetti

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7316-5485>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3100951008080573>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.215980>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/215980>

Recebido em: 14/09/2023. Aprovado em: 30/10/2023.

---

### Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 12, n. 23, jul.-dez., 2023.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

Contato: [opiniaes@usp.br](mailto:opiniaes@usp.br)

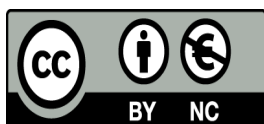
 [fb.com/opiniaes](https://fb.com/opiniaes)  [@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/revista.opiniaes)

---

### Como citar (ABNT)

FRANCHETTI, Paulo. Uma conversa sobre Antonio Candido. *Opiniões*, São Paulo, n. 23, pp. 144-152, 2023. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.215980>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/215980>.

### Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.



# uma conversa sobre antonio candido

*A Discussion about Antonio Candido*

**Paulo Franchetti**<sup>1</sup>

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.215980>

**Resumo:** Aborda-se neste breve ensaio uma questão relevante: o papel do gosto na seleção, descrição e interpretação dos eventos literários relevantes do passado. A consideração dos trabalhos de matriz historicista assinados por Antonio Candido – seja o fundamental *Formação da literatura brasileira*, seja o didático *Presença da literatura brasileira*, realizado em parceria com José Aderaldo Castello – permite divisar não só qual o gosto operante, mas as consequências dele para a valorização ou desvalorização de obras e autores do passado. O objetivo mais remoto do trabalho, entretanto, é fornecer elementos para pensar a permanência atual desse padrão de gosto nas descrições históricas posteriores.

**Palavras-chave:** História literária. Crítica literária. Gosto.

**Abstract:** This brief essay addresses a relevant issue: the role of taste in the selection, description and interpretation of relevant literary events of the past. Consideration of the historicist training works signed by Antonio Candido – whether the fundamental work *Formação da Literatura Brasileira*, or the didactic *Presença da Literatura Brasileira*, carried out in partnership with José Aderaldo Castello – allows us to discern not only the operative literary taste, but its consequences for the valorization or devaluation of works and authors from the past. Another objective of this article is to provide elements to think about the permanence of this pattern of taste in later historical or critical works on Brazilian literature.

**Keywords:** Literary history. Literary Criticism. Literary Taste.

---

<sup>1</sup> Paulo Franchetti é professor titular aposentado da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

No final da tarde, na ociosidade do feriado (ou, como diria Mário de Andrade, no dia em que se comemora “o desastre verdadeiro [que] foi embonecar esta república temporã”) voltei a um parágrafo da *Formação da literatura brasileira*. E sobre ele comecei a divagar, para desfastio. Este: “Procurando sobretudo interpretar, este não é um livro de erudição, e o aspecto informativo apenas serve de plataforma às operações do gosto. Acho valiosos e necessários os trabalhos de pura investigação, sem qualquer propósito estético; a eles se abre no Brasil um campo vasto. Acho igualmente valiosas as elucubrações gratuitas, de base intuitiva, que manifestam essa paixão de leitor, sem a qual não vive uma literatura. Aqui, todavia, não se visa a um polo nem a outro, mas um lugar equidistante e, a meu ver, mais favorável, no presente momento, à interpretação do nosso passado literário” Dele passei a este outro, ainda mais conhecido: “O leitor perceberá que me coloquei deliberadamente no ângulo dos nossos primeiros românticos e dos críticos estrangeiros que, antes deles, localizaram na fase arcádica o início da nossa verdadeira literatura, graças à manifestação de temas, notadamente o indianismo, que dominarão a produção oitocentista. [...] Sob este aspecto, poder-se-ia dizer que o presente livro constitui (adaptando o título do conhecido estudo de Benda) uma ‘história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura’. A conjugação dos dois sempre me levou a perguntar qual é o padrão de gosto, a partir do qual se selecionam e organizam a erudição e paixão do leitor, e que responderia pelo equilíbrio almejado. Para a descrição do Arcadismo, o autor é explícito: o ângulo é o dos românticos (nacionais ou estrangeiros); mas e para a descrição do Romantismo, qual seria? Muitas vezes já se disse que a *Formação* tem, como ponto de fuga organizador do quadro a obra de Machado de Assis. E essa parece uma formulação adequada. O próprio Candido, numa entrevista a Beatriz Sarlo, a confirma: “Quando chegamos ao fim do Romantismo já se pode falar numa literatura brasileira constituída, porque surge então um grande escritor de características universais que tem consciência exata deste processo: Machado de Assis”. Entretanto, seria preciso particularizar: qual Machado? Aliás, digo de passagem, é notável que Candido tenha escrito tão pouco sobre Machado. Além do breve estudo “Música e música”, o seu trabalho mais longo e mais conhecido, que é “Esquema de Machado de Assis”, consiste basicamente numa apresentação para estrangeiros, na qual passa em revista a principal fortuna crítica do autor, apresenta algumas obras e faz observações sempre de interesse para a compreensão da obra, mas com ressalvas. De fato, ele ali afirma tratar apenas da parte mais universal e relevante da obra, recusando “um Machado de Assis bastante anedótico e mesmo trivial, autor de numerosos contos circunstanciais que não ultrapassam o nível da crônica nem o caráter de passatempo. É ele que às vezes chega bem perto de um certo ar pelintra e uma certa afetação constrangedora”. E recusando também um outro, que entretanto estaria no ponto de referência das demais faces

machadianas, pois o de ar pelintra, “graças a Deus, é menos frequente do que um outro aparentado com ele, engraçado e engenhoso, movido por uma espécie de prazer narrativo que o leva a engendrar ocorrências e tecer complicações facilmente solúveis”. Essas ressalvas e exclusões (das quais talvez deva dizer que compartilho) no entanto deixam na obscuridade outra exclusão, muito mais importante, porque sequer merece ali o benefício da referência: o Machado-poeta. E aqui talvez tenhamos um testemunho de que a erudição e a informação sejam de fato uma plataforma para a afirmação do gosto. Mas antes acho que vale a pena lembrar aquela formulação mais famosa de Candido, com a qual ele tenta resolver o difícil problema da brasilidade literária. Uma questão que se pode concentrar numa pergunta: o que constitui a literatura brasileira? Ou então: a partir de que momento se pode falar de uma literatura brasileira? A resposta de matriz romântica não é a de Candido, e sim a de Afrânio Coutinho, herdeiro da obnubilação brasílica de Araripe Júnior. E Candido tampouco apela para o determinismo racial, como certa escola naturalista. Antes resolve a questão fugindo ao essencialismo e fazendo a questão derivar para uma perspectiva funcionalista: é brasileira a literatura que funciona como tal. Que se forma e funciona como sistema literário. As componentes desse sistema terminaram por ser vulgarizadas como autor/obra/público, o que não parece exato nem produtivo, além de não passar de uma banalidade. Na formulação do autor, é muito mais que isso: “um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros”. E isso tudo em caráter sistêmico, o que pressupõe a continuidade, que ele pitorescamente traduziu como uma corrida de revezamento. E aqui se vê a necessidade de Candido assumir a perspectiva romântica, porque sem ela ficaria muito difícil falar em “momentos decisivos” de uma literatura, já que não há continuidade histórica – a transmissão da tocha, como ele diz na imagem –, a não ser como apropriação romântica, entre os sistemas (autores, códigos e públicos) arcádico/colonial/mineiro e romântico/nacional. Mas voltando ao ponto de fuga da *Formação*, é interessante observar que Machado de fato representa, sob mais de um aspecto, a completa “sistematização” da literatura no Brasil. Não só pela sua obra multifacetada (crônica, crítica, avaliação censória, teatro, poesia, conto e romance), mas também pelo seu papel de criador e presidente perpétuo da Academia Brasileira de Letras. Justamente aqui se ergue a questão que sempre se apresentou, desde que li pela primeira vez esse livro: no quadro da *Formação*, o momento de apogeu do sistema, aquele no qual há, pela primeira vez, um conjunto de produtores identificados – inclusive profissionalmente – como autores, homens de letras, que recebem pelos seus trabalhos e se orgulham disso (como vemos numa famosa conferência de Bilac); um público amplo como nunca

antes houve para a poesia, o teatro, a conferência literária etc.; e um código e uma base cultural bem definidos que ligam uns e outros – o momento do apogeu sistêmico, eu dizia, é o Parnasianismo, do qual Machado poeta foi não só um dos maiores expoentes mas também um diretor, lutando bravamente para evitar os exageros da poesia realista e promovendo os poetas de maior pendor parnasiano. No entanto, esse Machado, o poeta e o crítico de poesia, o admirador de Antonio Feliciano de Castilho, não parece ter merecido senão o silêncio de Candido. Mesmo no livro de recorte didático que escreveu com José Aderaldo Castelo, o Machado-poeta não merece mais do que três linhas (“... a poesia, de reflexão filosófica, investiga a natureza do homem e cogita do seu destino, ou revela discreta e sutilmente os sentimentos do coração”) e não tem nenhum poema transcrito. A completar o quadro, nesse mesmo livro didático (*Presença da literatura brasileira*), o momento parnasiano é repetidamente descrito como medíocre, tendo inclusive o seu caráter sistêmico recebido uma coloração negativa. Tanto no que diz respeito aos produtores, quanto ao código, e ainda no que toca ao público. Os produtores: “Tomados no conjunto, os nossos parnasianos parecem um grupo talentoso e sem gênio, realizando frequentemente uma obra superficial, própria de versejador, mais que de poeta, e pouco adequada para exprimir os verdadeiros caminhos da poesia” O código: “Quanto à língua, buscaram uma correção gramatical não despida de pedantismo, eivando a sua obra de um tom acadêmico e professoral, por vezes bastante desagradável.” ... e é ainda como parnasianos disciplinados que os encontramos no verso sentencioso, filosofante e geralmente muito banal, que foi do agrado de todos eles”. Já o público não sai melhor nessa pintura. Por exemplo, eis como explicam o sucesso avassalador de Bilac: “Idolatrado em vida, Bilac permaneceu como o poeta do gosto médio, e mesmo medíocre, sofrendo não apenas o desgaste dos que representam com demasiada fidelidade uma corrente literária, mas o descrédito que o Modernismo lançou sobre os parnasianos em geral.” Candido, porém, era um admirador de Bilac. Pelo menos, foi o que vi na única visita que lhe fiz em sua casa. Falamos de Bilac e ele declamou de cor alguns sonetos. Por fim, quis me mostrar a sua bilaquiana, que era realmente notável. Fui talvez indelicado ao lhe dizer que a geração dele me parecia injusta na assunção da condenação modernista, e que Bilac e alguns outros parnasianos mereceriam mais atenção. Olhou-me ele com simpatia e disse com suavidade, mas sem que o tom me impedisse de sentir um travo de verdade misturada com ironia, que devia ser mesmo certo, pois estavam ainda próximos do ideário de 22, e que cumpria agora às gerações mais jovens corrigi-los. Creio que essa admiração encontrou lugar no parágrafo final da apresentação do poeta na *Presença*, onde lemos: “Todavia, a sua obra vem revelando uma acentuada vitalidade, de que há poucos exemplos em nossa literatura, e que se deve talvez à constância com que o poeta mantém o seu nível.” Deixando Bilac de lado, devo dizer que essa concepção de



um público médio, um gosto medíocre, tem um papel importante no pensamento de Candido. Naquele bem conhecido texto sobre a literatura e a cultura entre 1900 e 1945, lemos, quando fala do período que precedeu o Modernismo: “Como vimos, este era sobretudo uma conservação de formas cada vez mais vazias de conteúdo; uma tendência a repisar soluções plásticas que, na sua superficialidade, conquistaram por tal forma o gosto médio, que até hoje representam para ele a boa norma literária”. Em seguida, falando do oficialismo e do papel estabilizador da Academia Brasileira de Letras, escreve: “Uma literatura [...] que, de 1900 a 1925 teve o seu grande, de certo modo único período de funcionamento bem ajustado”. Aí está, portanto, a admissão do momento de esplendor sistêmico. Mas a ela se segue imediatamente a ressalva do nível: “As letras, o público burguês e o mundo oficial se entrosavam numa harmoniosa mediania”. Ora, esse texto, “Literatura e cultura de 1900 a 1945” foi publicado em duas partes em 1953 e 1955. E é interessante observar que, para Candido, ainda nessa época incomodava o “gosto médio” de matriz parnasiana. Mas onde a questão aparece de corpo inteiro é num texto também de 1955, intitulado justamente “O escritor e o público”. Aí se vê como, na época em que publicava a *Formação*, Candido pensava e sopesava – junto com a ideia de sistema literário – a questão do gosto. Afirmando que o público tem um papel mediador entre o autor e a obra e que o escritor depende do público, procede a seguir a um rápido apanhado da constituição do público de literatura no Brasil. Uma anotação curiosa é que faz a respeito da forma preferencial de circulação da literatura no período do Segundo Reinado: as revistas e jornais familiares. Um público majoritariamente feminino, diga-se, de cuja presença decorreria “um amaneiramento bastante acentuado que pegou em muito estilo: um tom de crônica, de fácil humorismo, de pieguice, que está em Macedo, Alencar e até Machado de Assis”. E conclui: “Poucas literaturas terão sofrido, tanto quanto a nossa, em seus melhores níveis, esta influência caseira e dengosa, que leva o escritor a prefigurar um público feminino e a ele se ajustar”. No geral, diz Candido, o público brasileiro sempre foi limitado culturalmente, e mesmo as elites foram marcadas por uma “pobreza cultural”, que “nunca permitiu a formação de uma literatura complexa, de qualidade rara”. Disso decorreu que “correspondendo aos públicos disponíveis de leitores – pequenos e singelos – a nossa literatura foi geralmente acessível como poucas, pois até o Modernismo não houve aqui escritor realmente difícil, a não ser a dificuldade fácil do rebuscamento verbal [...] De onde se vê que o afastamento entre o escritor e a massa veio da falta de públicos quantitativamente apreciáveis, não da qualidade pouco acessível das obras.” Estamos já agora lidando com outra questão, porque no período por assim dizer “sistêmico” da literatura brasileira o que não houve foi afastamento entre o escritor e a massa. Pelo contrário. O elogio da literatura difícil combina-se aqui com o papel inaugural do Modernismo. Para ele, o afastamento entre o escritor e a massa,

que caracterizou o Modernismo e está documentado nas reações à Semana, se explica pela necessidade de criar (mais do que encontrar ou satisfazer) um novo público. Por isso mesmo, o artigo conclui de modo um pouco ambíguo, ao mesmo tempo otimista – pois o desenvolvimento da indústria editorial e a formação de novas elites culturais permitiria à literatura “maiores aventuras intelectuais e a produção de obras marcadas por visível inconformismo” –, e pessimista, pois continuava a existir o que ele denomina “tradição de auditório”, que tenderia a manter a literatura “nos caminhos tradicionais da facilidade e da comunicabilidade imediata”. Estas considerações não têm intenção de crítica ou desmonte, mas sim de expor a complexidade de um pensamento tensionado entre a valorização do sistema literário como forma de resolver a difícil questão da nacionalidade literária e a orientação do gosto, de claro pendor modernista (talvez mesmo pudesse dizer marioandrado). É esse gosto, claro, que dirige, em cada “momento decisivo”, a valorização dos objetos. É ele, por exemplo, que ressalta e tanto valoriza o coloquialismo de Álvares de Azevedo e que condena tão duramente a língua de Odorico. É ainda ele que não reconhece, em Sousândrade, o poeta revolucionário que em algum momento se pintou. No que, digo logo, concordo com autor e, portanto, não vai nisso nenhuma ressalva. Mais que isso, como já deve ter ficado claro, tenho a impressão de que Candido sentia como ameaça ou adversário, ainda em 1955, o desprezível gosto médio, que continuava parnasiano ou algo assemelhado e provavelmente lhe pareceria redivivo com o que se denominou Geração de 45. De minha parte, sou talvez radicalmente candidiano, pois acredito que os saraus nas pensões de empregados do comércio ou do governo (a classe média baixa), retratados em tantos romances de época, a enorme quantidade de imitadores de Bilac e outros parnasianos, a proliferação de sonetos em jornais do interior do país, a febre das conferências literárias, o anatolianismo condenado por Mário de Andrade, tudo isso é um testemunho do momento de esplendor do sistema, que continua funcionando ao longo das décadas de 20 e 30. Também me parece que, além das claque combinadas para gerar escândalo no Municipal, as vaías que ali se ouviram eram também as de gente que se sentiu traída. Aqueles que integraram o sistema, acumularam um capital cultural a duras penas e depois se viram ridicularizados por um grupo de artistas patrocinado pela alta burguesia, empenhados em achincalhar os seus valores, e para os quais a experiência de uma viagem à Europa parecia valer mais do que os sacrifícios de estudar a gramática e a versificação. Quer dizer, com alguma modalização, concordo em quase tudo com a sua descrição. Por isso mesmo eu penso que a *Formação* não poderia ter um terceiro volume, se mantivesse inalterados os pressupostos, o recorte historicista, a linha argumentativa e o padrão de gosto nele explícito, já que, neste caso, o tal terceiro volume teria de ser fatalmente consagrado a Machado e ao Parnasianismo, como coroamento do processo iniciado ainda em Ouro Preto. Voltemos,

entretanto, para especular sobre o que poderia ou não poderia ser a continuidade da *Formação* – ou para especular sobre o que seria a sua releitura pelo próprio Candido – ao artigo “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. Ali, logo no começo da segunda parte, lemos: “Na literatura brasileira, há dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: o Romantismo, no século XIX (1836-1870) e o ainda chamado Modernismo, no presente século (1922-1945). Ambos representam fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita; ambos se inspiram, não obstante, no exemplo europeu. Mas, enquanto o primeiro procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil, o segundo já desconhece Portugal, pura e simplesmente: o diálogo perdera o mordente e não ia além da conversa de salão”. Este artigo e a *Formação* foram redigidos praticamente ao mesmo tempo. Este, aliás, parece ser ligeiramente anterior. O curioso é que, aqui, o Arcadismo não comparece como “momento decisivo”. Na verdade, não comparece e ponto. É só na *Formação* que ele aparece, por conta da apropriação romântica. Aqui, a apropriação é outra e, creio, mais central no pensamento de Candido, pois é a base não explicitada do que virá no livro principal: a do Romantismo pelo Modernismo. É também evidente, nessa descrição de 1953, que o que define os momentos decisivos não é a construção do sistema, numa linha contínua ou segundo a imagem da corrida de revezamento, porque justamente o Modernismo representa a ruptura, a ação contra o sistema de funcionamento harmônico (e medíocre, dirá ele) em nome da sua substituição por outro, conflituoso, a ser construído. É o descolamento de Portugal, e isso dá uma tonalidade bem romântica ao pensamento de quem na mesma época ou pouco depois assume explícita e estrategicamente o ponto de vista dos homens de 1836. Além da necessidade de esconjurar o “gosto médio”, vê-se aí em primeiro plano agora a de exorcizar a presença dialógica da literatura portuguesa. Nessa particular articulação dos “momentos decisivos”, ignorado ou suprimido o pendor universalista do Arcadismo, ressalta o nacionalismo romântico e sua modalização modernista. Então talvez eu me tenha enganado, junto com outros: um terceiro volume da *Formação*, ou, melhor dizendo, a explicitação do ponto de fuga que organiza e hierarquiza o quadro não seria Machado de Assis. Até ele teria pagado grande tributo, em grande parte da obra, especialmente na poesia, ao ambiente medíocre determinado pelo público não aparelhado culturalmente. Esse ponto de fuga é, na verdade, o segundo Modernismo. E, portanto, a narrativa da progressiva construção do sistema literário se vê bastante dificultada, pois exigiria uma a construção de uma ponte justamente sobre o período de esplendor sistêmico, que foi regido pelo maior romancista brasileiro. Mas justamente essa dificuldade de conciliar a descrição do sistema com a valorização da ruptura permite perceber como o decidido exercício do gosto produziu, ao longo da obra de Candido, sobre

a plataforma da informação e da descrição erudita, a afirmação dos valores modernistas como lupa, metro e fio de prumo na narrativa e na avaliação crítica da literatura produzida no Brasil. Que o livro e o conjunto da obra foram um sucesso teórico e prático é bem sabido. Deles deriva o que às vezes se denomina visão uspiana da literatura nacional, cuja força ainda era muito sensível quando se comemoraram dois emblemáticos aniversários: o dos 200 anos da independência política do país e o dos 100 anos do movimento que, segundo a lição de Candido, representa o momento de independência e realização orgânica da brasilidade literária, quando já nos seria permitido desconhecer totalmente Portugal...

**Nota bibliográfica:** Este trabalho, que retoma algumas questões apresentadas numa conferência sobre Antonio Candido, realizada na Universidade de Coimbra, foi redigido como nota na minha página no Facebook. Tendo recebido atenção de um dos editores da *opiniões*, foi retomado para ser publicado neste número da revista. Poderia, é claro, tê-lo transformado num artigo de formato convencional. Decidi, entretanto, preservar o tom informal da sua primeira concepção, por entender que assim a leitura ficaria mais agradável, sem perda do que houvesse de interesse nas suas formulações. Quanto aos textos referidos aqui, aquele que aparece como “entrevista a Beatriz Sarlo” veio no volume *Textos de intervenção*, organizado por Vinicius Dantas. Lá, intitula-se “Variações sobre temas da *Formação*”. “Esquema de Machado de Assis” está em *Vários escritos*. “Música e música” está em *O Observador literário*. “Literatura e cultura entre 1900 e 1945 (Panorama para estrangeiros)”, bem como “O escritor e o público”, em *Literatura e sociedade*.



### **Prolegômenos a “A leitura crítica como ideologia” (anotações)**

*Prolegomena to Critical Reading as Ideology (notes)*

Autoria: Aurora Bernardini

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2559-7080>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0643870323205203>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.218273>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/218273>

Recebido em: 06/11/2023. Aprovado em: 14/12/2023.

---

### **Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira**

São Paulo, Ano 12, n. 23, jul.-dez., 2023.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

Contato: [opiniaes@usp.br](mailto:opiniaes@usp.br)

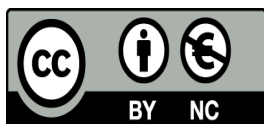
 [fb.com/opiniaes](https://fb.com/opiniaes)  [@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/revista.opiniaes)

---

### **Como citar (ABNT)**

BERNARDINI, Aurora. Prolegômenos a “A leitura crítica como ideologia” (anotações). *Opiniões*, São Paulo, n. 23, pp. 154-159, 2023. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.218273>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/218273>.

### **Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)**



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

# prolegômenos a “a leitura crítica como ideologia” (anotações)

*Prolegomena to Critical Reading as Ideology (notes)*

**Aurora Bernardini<sup>1</sup>**

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.218273>

**Resumo:** Texto escrito a partir de anotações de “A leitura crítica como ideologia”, título da última aula do curso “Leitura ideológica dos textos literários” ministrado por Antonio Candido em 1975 no Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada (PPG TLLC/FFLCH-USP).

**Palavras-chave:** Teoria literária. Leitura ideológica. Crítica como ideologia.

**Abstract:** Text written from notes on Critical reading as ideology, the title of the last class of the course “Ideological reading of literary texts” given by Antonio Candido in 1975 at the Postgraduate Program in Literary Theory and Comparative Literature (PPG TLLC/FFLCH-USP).

**Keywords:** Literary Theory. Ideologic Reading. Criticism as Ideology.

---

<sup>1</sup> Aurora Bernardini é professora titular do Departamento de Letras Orientais (DLO/FFLCH-USP) especializando-se em temas de teoria e crítica literárias ligados à literatura russa e italiana, em especial à semiótica russa e à literatura comparada. E-mail: [bernaur2@yahoo.com.br](mailto:bernaur2@yahoo.com.br). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0643870323205203>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2559-7080>.

“O que é contrário é útil.  
É do que está em luta que nasce  
a mais bela harmonia.  
Tudo se faz por discórdia.”  
*Heráclito de Éfeso*

No final do século XVIII as paixões passaram a fazer parte explícita da categoria do homem. A partir deste século a literatura passa a ter consciência da divisão do eu. É um novo conceito do homem, proclamado, entre outros, por Friederich Schlegel (1772-1819); é o Romantismo, que durou um século. Surgem depois novos tipos de abordagem.

Um tipo de abordagem que cabe a certos textos literários é a leitura ideológica. Há um sentido flutuante no termo ideológico. É um tipo de tratamento de texto que relaciona estrutura, estilo, tema, assunto (internos) com valores sociais (externos, anteriores ao texto). Se valores (poéticos, morais, religiosos, econômicos, de costumes etc.) estão presentes na obra, eles devem entrar na análise. O que mais interessa é quando eles aparecem a despeito do autor. Notório é o caso de Balzac, monarquista e reacionário, que Marx considerou o maior crítico da burguesia, ao ler sua obra *La comédie humaine* (1842-1848). Por quê? Porque por trás de uma aparência existem planos que conflitam com essa aparência. Obviamente há outros significados para o termo ideologia. Para Theodor Adorno (1903-1969) ela era sinônimo de “mentira”.

O termo “ideologia” foi introduzido por Destutt de Tracy (1754-1836) como substituto do termo “metafísica”. Era típica do século XVIII a ilusão da neutralidade da ciência. Para ele, a ideologia seria a ciência geral de ideias, de conteúdos da mente. Para Bakhtin e Voloshinov (*Marxismo e filosofia da linguagem*), a produção de ideias é criatividade ideológica, todos os signos são produtos ideológicos.<sup>2</sup>

Outro significado do termo “ideologia” é o de falsa consciência. Origina-se da crítica de Marx da economia política (começo de *O capital*). Hegel chamou a ideologia de “unglückliches Bewußtsein”. A ideologia é a racionalização discursiva, a acumulação teórica de uma atitude ou estado de falsa consciência.

Um terceiro significado é o de visão de mundo de uma pessoa ou de um grupo de pessoas. Quando esses entes desejam intervir na realidade com um projeto, temos a ideologia como planejamento social.

Um quarto significado do termo ideologia, o nível mais alto de seu significado é “filosofia”. A filosofia é interna e não externa à ideologia. Ambos



são discurso e tudo o que se diz no campo filosófico é ideológico, apesar de não ser apenas ideológico.

As totalidades às quais pertence a ideologia são sociais. Ela permeia qualquer relação humana. Ela é – em si mesma – uma força social real.<sup>3</sup>

Há perigos que cercam uma leitura ideológica, a saber: tende-se a extremar o aspecto da mensagem, em detrimento do aspecto lógico e em detrimento das teorias do código, entre elas o estruturalismo, que permitem uma abordagem mais “pura”. De acordo com as teorias do código pode-se voltar mais objetivamente à mensagem. Mas o ideal é uma leitura que leve em consideração simultaneamente código e mensagem. “A literatura foi feita para nós sairmos dela”, diz Lukács (1885-1971), um dos teóricos da mensagem e precursor dos estudos sociológicos da literatura. A análise ideológica, conforme foi dito, é a pesquisa das instâncias não literárias que requerem um desvendamento das camadas profundas do texto.

A própria leitura crítica, qualquer que seja o tipo dela, deve ser desmascarada. Não seria ela uma análise ideológica em sentido negativo? Uma leitura crítica, como a de Leo Spitzer (1887-1960) – a *Estilística* – apesar de ser genial, não dá conta do fenômeno literário, como também é um extremismo do tipo: mensagem sem código ou código sem mensagem. Hoje se aceitam ironia, secura, emoção entre parênteses, obra como projeto e não como inspiração, dissonância, desmistificação. Em lugar da “missão” passam-se a considerar a “função”. Superou-se definitivamente o Romantismo. Foi o fim do culto do ego, ou seja, da hipertrofia de certos valores judaico-cristãos que implicaram o complexo de culpa, o excesso de escrúpulos etc. A partir do Futurismo e do Dadaísmo, o Romantismo recebeu seus golpes finais. Surgiram movimentos como o Realismo, o Surrealismo (recuperação do Romantismo em base iconoclástica), o Parnasianismo, o Simbolismo. Surgiram nomes como Filippo Marinetti (1876-1944), Tristan Tsara (1896-1963), E. E. Cummings (1894-1962), Ezra Pound (1885-1972), Oswald de Andrade (1890-1954); e na música Stockhausen (1928-2007), Schoenberg (1874-1951) – o criador do dodecafonismo.<sup>4</sup>

Há aproximação da música com a literatura brasileira, quando é elencada a paranomásia, procedimento que extrai expressividade da combinação de palavras que apresentam semelhança fônica, mas possuem sentidos diferentes. O som passa a imperar sem nexos lógicos, e – eventualmente – tende a devorar a metáfora e a metonímia. O trocadilho passa a ter um papel importante. Lembro aqui o compositor

<sup>3</sup> Síntese de uma aula sobre *Ideologia* dada por Ferrucci Ruosi-Sandi na Universidade de Trieste em 1978.

<sup>4</sup> Sistema de composição atonal, composto de 12 notas, sendo que uma nota somente poderia ser repetida durante a música, depois de toda a série ter sido apresentada. Para os leigos, trata-se de variações sobre a emoção por meio de ondas consecutivas de compressão.

Arrigo Boito (1842-1918), autor, entre outras, da ópera *Mefistófeles* e libretista de Carlos Gomes para a ópera *Maria Tudor*, que já naquele tempo prenunciava o advento da paranomásia na publicidade com o trocadilho: “lodo l’odol”.<sup>5</sup>

**Figura 1. Propaganda de Odol encontrada em *O Jornal***

**Mais triste do que um sorriso triste  
é a tristeza de não poder sorrir...**

porque os dentes cariados e feios constroem  
a não descerrar os lábios...

É essa uma tristeza que nunca sellará a bocca  
das pessoas que, para escovar os dentes, usam  
a Pasta Odol juntamente com o Líquido Odol.  
A Pasta Odol conserva limpos e claros os den-  
tes protegendo o esmalte. Usal-a juntamente  
com o Líquido Odol é levar á perfeição a  
hygiene da bocca.

**ODOL**

"Manezinho e Quintanilha"  
diariamente às 7 1/2 horas na  
Radio Sociedade (P R A A)

**Fonte:** Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Disponível em:  
[http://memoria.bn.br/pdf/110523/per110523\\_1932\\_04120.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/110523/per110523_1932_04120.pdf)

Ou seja, a obra está em sintonia com seu tempo, e o texto chama a atenção sobre si mesmo, sem se importar com o significado. Ou melhor, a lógica agora passa a ser o primeiro nível da razão de ser do discurso e depois se desdobra, como referência a uma realidade externa: garante e perturba o senso comum. Depois do embaralhamento do sentido, o discurso se torna mais interessante, o som prega uma peça: o autor diz o que não quer dizer.

Mas, como o elemento ideológico se transforma em elemento estruturante do sentido? Existem motivos de ordem social (prática, econômica, religiosa

<sup>5</sup> “Louvo o odol”, nome de um dentifício muito popular na época.

etc.) que levam o autor a desfigurar a realidade? Entre as causas desses motivos, algumas são desígnios do autor, mas num plano profundo, que escapa ao autor. Vêm das pulsões profundas da personalidade, das quais ele não tem consciência. Em que medida os fatores sociais (etc.) desviam a palavra da sua referência natural? Como num quadro cubista, o discurso devora os objetos. Como se o objeto saísse do mundo e viesse para dentro do discurso. A palavra se desfigura. Leia-se Jakobson e o discurso poético: o discurso que chama a atenção sobre si mesmo e – no limite – faz esquecer o mundo.

## o desmonte do texto

O escritor que produz o texto manipula a palavra por dois meios: a) reforçando a semelhança com o mundo; b) desmanchando a semelhança com o mundo.

A semelhança funciona baseando-se em analogias que, ao mesmo tempo em que reforçam também perturbam esse nexos. Exemplo: Olho para o céu e vejo as nuvens amontoadas que parecem carneiros. Se são nuvens, não são carneiros; mas, ao mesmo tempo, parecem carneiros. É assim que se forma a ambiguidade literária: eu tenho e não tenho o mundo, ela me dá as nuvens e, ao mesmo tempo, me tira as nuvens.

Eu posso ir acentuando a mensagem até o ponto em que a analogia abre o mundo. Em geral, são as vanguardas que se valem de analogias não convencionalizadoras. De uma maneira geral, há dois polos de radicalização: como tentar reforçar ao máximo a relação do texto com o mundo, ou como fazer com que o texto seja livre em relação ao mundo. Mas, seria possível pegar os dados do primeiro polo (de fora) e tentar compreender o dentro (segundo polo) a partir do fora? Sim, e podemos ver isso com muita clareza na análise de *O cortiço* feita por Antonio Candido.

**Antonio Candido e o “fim das utopias”**

*Antonio Candido and the “End of Utopias”*

Autoria: Edu Teruki Otsuka

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5283-6251>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4394975599573300>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.215494>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/215494>

Recebido em: 28/08/2023. Aprovado em: 28/08/2023.

---

**Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira**

São Paulo, Ano 12, n. 23, jul.-dez., 2023.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

Contato: [opiniaes@usp.br](mailto:opiniaes@usp.br)

 [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)  [@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/revista.opiniaes)

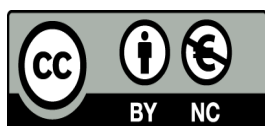
---

**Como citar (ABNT)**

OTSUKA, Edu Teruki. Antonio Candido e o “fim das utopias”. Opiniões, São Paulo, n. 23, pp. 160-174, 2023. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.215494>.

Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/215494>

**Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)**



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

# antonio candido e o “fim das utopias”

*Antonio Candido and the “End of Utopias”*

**Edu Teruki Otsuka<sup>1</sup>**

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.215494>

**Resumo:** O artigo comenta temas em torno de *O discurso e a cidade*, de Antonio Candido, buscando indicar articulações entre a concepção do livro, o projeto crítico do autor e sua visão política. Os temas discutidos abrangem a representação da realidade social e sua transfiguração nas obras literárias, bem como a compreensão de Candido a respeito do socialismo e da utopia.

**Palavras-chave:** Antonio Candido. Representação literária. Transfiguração da realidade. Socialismo. Utopia.

**Abstract:** In this paper I comment on topics related to *O discurso e a cidade* [Discourse and the city], by Antonio Candido, intending to point out connections among the conception of the book, the author’s critical project and his political vision. I discuss topics concerning the representation of social reality and its transfiguration in literary works, as well as Candido’s understanding of Socialism and utopia.

**Keywords:** Antonio Candido; Literary representation. Transfiguration of reality. Socialism. Utopia.

---

<sup>1</sup> Edu Teruki Otsuka é professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. E-mail: [eduotsuka@usp.br](mailto:eduotsuka@usp.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5283-6251>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4394975599573300>.

## 1.

*O discurso e a cidade* (CANDIDO, 1993c) foi publicado em 1993, cerca de dois meses depois de *Recortes* (CANDIDO, 1993e), que apareceu em fevereiro daquele ano. Cada um dos livros abrange facetas diversas da atividade de Antonio Candido como crítico literário, intelectual e militante político. *Recortes* reúne 50 textos curtos que o próprio autor chegou a achar que não deveria republicar, “devido ao seu caráter circunstancial” (CANDIDO, 1993e, p. 9). Felizmente mudou de ideia e juntou os escritos de circunstância que formam um conjunto solto, sobre assuntos variados, mas com articulações significativas, resultando num amplo depoimento de quem atravessou o século XX atento à experiência da vida contemporânea. A maioria dos textos, marcada por uma tonalidade pessoal e misturando ensaio, memória e reflexão, traça perfis de figuras ou descreve eventos que, captados pelo olhar do crítico, iluminam o cenário de toda uma época. Como observou Antônio Arnoni Prado, o conjunto vale como “uma espécie de balanço de geração” (2004, p. 313).

*O discurso e a cidade*, em contraste, traz em sua primeira parte alguns dos ensaios mais densos de Candido, estudos de caráter analítico e sistemático, escritos nos anos 1970. Por isso, seria de se esperar que fossem republicados em formato mais duradouro de livro, o que, no entanto, não ocorreu nos dois volumes de ensaios que Candido publicou no meio tempo. *Teresina etc.* (CANDIDO, 1980b), de 1980, trazia a versão expandida do estudo sobre Teresina Carini Rocchi, junto a uma recolha de sete textos sobre assuntos culturais e políticos, quase todos dos anos 1970. *A educação pela noite* (CANDIDO, 1987), de 1987, agrupava, em três blocos de afinidade temática, doze ensaios escritos entre o fim dos anos 1960 e o começo dos anos 1980.

Foi só em *O discurso e a cidade* que o autor finalmente recolheu o então já clássico “Dialética da malandragem”<sup>2</sup> e “De cortiço a cortiço” (este havia sido divulgado em versões parciais e só foi publicado na íntegra dois anos antes).<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Originalmente publicado na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, em 1970, o ensaio foi republicado, antes de sua inclusão em *O discurso e a cidade*, em edição crítica do romance de Manuel Antônio de Almeida (1978); e também apareceu, em espanhol, no volume *Crítica radical* (CANDIDO, 1991), organizado por Márgara Russotto. Como se sabe, o ensaio de Candido recebeu, em 1979, um penetrante comentário de Roberto Schwarz, “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’” (SCHWARZ, 1989, p. 129-155).

<sup>3</sup> “A passagem do dois ao três” e “Literatura – Sociologia” (cf. Candido, 2002, p. 51-76) aproveitaram em parte a análise de *O cortiço* para intervenções no debate teórico, sobre o estruturalismo e a crítica sociológica. Como explicado por Candido, os dois textos foram divulgados em 1976; a versão original completa só apareceu em 1991. “De cortiço a cortiço” foi comentado por Schwarz em “Adequação nacional e originalidade crítica” (SCHWARZ, 1999, p. 24-45).

A demora de mais de vinte anos para publicar em livro próprio o estudo sobre *Memórias de um sargento de milícias* pode causar estranheza, mas parece ter tido uma boa razão. Conforme a história contada por Paulo Arantes em várias ocasiões, Antonio Candido teria, por algum tempo, acalentado o projeto de escrever uma *Mimesis* brasileira.<sup>4</sup> O livro de Auerbach (1987), como se sabe, era uma das obras de crítica literária mais prezadas por Candido. Lido por ele pela primeira vez nos anos 1950 (com auxílio de uma professora de alemão), o estudo de Auerbach foi mencionado por Candido, em “Crítica e sociologia”, como representante de um “método estilístico-sociológico”, cujo aperfeiçoamento possibilitaria desfazer “a dicotomia tradicional entre fatores externos e internos” da obra literária (CANDIDO, 1980a, p. 14), apontando, assim, para o caminho crítico que Candido buscava formular naquele momento e começava a colocar em prática.

Ainda segundo Arantes, Roberto Schwarz teria comentado que se poderia pensar em dois momentos da atividade crítica de Candido em sua fase madura. Num primeiro momento, o da *Formação da literatura brasileira* (CANDIDO, 1993d), o crítico se dedicou a reconstituir historicamente o processo de construção do sistema literário brasileiro, isto é, o modo pelo qual se definiu um campo local de problemas e contradições, “no qual as questões contemporâneas se podem articular com propriedade” (SCHWARZ, 1999, p. 19). Isso porque o sistema literário, uma vez constituído, passa a funcionar como um filtro histórico, fundado em um quadro de questões com demarcação e irradiação próprias, que possibilita assimilar e aproveitar com pertinência as tendências artísticas e literárias, bem como as teorias sociais e políticas, provenientes dos centros culturais prestigiosos (cf. SCHWARZ, 1999, p. 20). O conjunto articulado de autores, obras e públicos, reciprocamente atuantes, define uma tradição local de problemas lastreados na experiência social específica, contribuindo para evitar tanto a ilusão universalista quanto o provincianismo localista.

Reconhecidos os efeitos do sistema literário constituído enquanto força civilizatória, cumpre observar também a limitação de sua abrangência, ligada ao descompasso entre a formação do sistema cultural, que se realizou ainda no século XIX, e a formação desejada, mas indefinidamente adiada, da sociedade nacional. Pois a construção da tradição literária local deu-se como processo conduzido pela classe dominante, articulado ao projeto de formação nacional ou, em outros termos, aos projetos convergentes, mas distintos de construção do Estado e de fabricação da nação (cf. ARANTES, 2004). Decisivo é que desse processo não participaram as camadas subalternas.

---

<sup>4</sup> Por escrito, a história está registrada em Paulo Arantes (1996, p. 116). A primeira vez que ouvi a história foi numa palestra de Arantes sobre seu livro *Sentimento da dialética* (ARANTES, 1994), ocorrida na FFLCH-USP em 9 de dezembro de 1994.



No esquema de Candido, a formação da literatura brasileira se completou por volta de 1870. Mas o que significa um sistema literário formado num país predominantemente iletrado e historicamente marcado por fraturas coloniais? Como observou Schwarz, o sistema literário já constituído “coexistiu com a escravidão e com outras ‘anomalias’, traços de uma sociedade que até hoje não se completou sob o aspecto da cidadania, e talvez não venha a se completar” (1999, p. 19). Ou, para lembrar os termos de “Nacional por subtração”, a estrutura social iníqua, que não estende à massa da população os benefícios da modernidade, “confere à cultura uma posição insustentável, contraditória com seu autoconceito” (SCHWARZ, 1989, p. 46).

É verdade, como Candido demonstrou em inúmeros estudos, que as tradições culturais que aos poucos foram se adensando possibilitaram a elaboração de pontos de vista antioligárquicos e de oposição aos valores e interesses da classe dominante, passando a incorporar a perspectiva dos oprimidos.<sup>5</sup> Ao mesmo tempo, o funcionamento da atividade intelectual e artística nessa sociedade de desigualdades extremas indica também que a formação dos sistemas culturais, por si só, não chega a fazer a diferença total que um dia se imaginou em certas concepções sobre o futuro nacional (cf. SCHWARZ, 1999, p. 19, 56-58).

Retomando as observações de Arantes, num segundo momento, Antonio Candido se voltou para o aparecimento, na cena literária, das populações das camadas baixas, justamente as que ficaram à margem no projeto da elite ilustrada, empenhada em munir o país de uma dinâmica literária e cultural coerente.<sup>6</sup> A investigação que Candido passa a realizar nos anos 1970, a partir de “Dialética da malandragem”, sugere, assim, um propósito de sondagem do avesso da formação. Daí o projeto, inspirado em *Mimesis*, de investigar a elaboração literária da experiência social dos pobres e subalternos. Ao intuito auerbachiano de examinar, no romance brasileiro, a representação da vida comum em sua profundidade, Candido ainda acrescentaria a reconstituição do processo social correspondente, movimento que é indispensável sobretudo no caso brasileiro e que possibilita apreender algo que “escapa ao quadro previsto e entra em terreno conceitualmente novo, capaz de revelações” (SCHWARZ, 1999, p. 232).

Na versão brasileira de *Mimesis* imaginada por Antonio Candido, o trabalho abarcaria, segundo Paulo Arantes, estudos sobre os seguintes romances:

---

<sup>5</sup> Ver, por exemplo, A. Candido, “Literatura de dois gumes” (CANDIDO, 1987, p. 163-180); “Feitos da burguesia” (CANDIDO, 1980b, p. 95-106).

<sup>6</sup> A partir de outro ângulo, Celso Lafer observou que a tese de Candido sobre o caipira paulista (CANDIDO, 1964) já era uma incursão ao universo dos dominados: “*Os parceiros do Rio Bonito* constitui, na trajetória de Antonio Candido, um livro ‘do contra’, elaborado, porém, concomitantemente com *Formação da literatura brasileira*, que é um livro do ‘a favor’” (LAFER, 1979, p. 78).

*Memórias de um sargento de milícias* (1854-5), de Manuel Antônio de Almeida; *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo; *O ateneu* (1888), de Raul Pompeia; *Esau e Jacó* (1904), de Machado de Assis; *Serafim Ponte Grande* (1933), de Oswald de Andrade; e *Fogo morto* (1943), de José Lins do Rego.

Os dois primeiros estudos, os únicos de fato escritos, parecem mesmo corresponder aos capítulos iniciais desse projeto, pois trazem para o primeiro plano da representação os modos de vida das camadas baixas, dando formalização literária à experiência social daqueles que ou foram relegados pelos projetos modernizadores nacionais ou sofreram na pele seus efeitos massacrantes.<sup>7</sup> Quando foram publicados em *O discurso e a cidade*, porém, os dois ensaios passaram a compor, com estudos sobre *L'Assomoir*, de Zola, e *Os Malavoglia*, de Verga, um conjunto voltado ao problema da representação literária da realidade, não mais restrito à experiência dos pobres no Brasil.

Seja como for, é sugestiva a ideia, indicada por Paulo Arantes, de que o intuito de Candido de investigar o reverso social da formação estaria associado ao contexto do pós-1964. Se o olhar para a formação (da literatura, da sociedade nacional) já decorria, ele mesmo, de uma desilusão histórica relacionada ao pós-guerra de 1945, um último abalo nas perspectivas de construção nacional foi desferido com o golpe militar de 1964. A instalação de mais uma ditadura teria tido, sobre o crítico, o efeito de extirpar de maneira definitiva qualquer resquício de ilusão que porventura ainda restasse recessivamente no que diz respeito à esperança de que a atuação das classes dominantes brasileiras pudesse ser direcionada politicamente rumo a uma sociedade mais democrática e menos desigual.

Em entrevista do final dos anos 1990, Candido formula a questão de modo contundente: o Brasil, diz ele, é “um país em que as classes dominantes são classes delinquentes”, pois quando pareciam se abrir possibilidades de dar um passo em direção a uma sociedade mais igualitária, “não tiveram um mínimo de humanidade para distribuir um pouco do que acumularam, e a gente vai ficando velho, vai vendo que os governos se sucederam e as utopias se desmoronaram” (CANDIDO, 1997a, p. 25).

<sup>7</sup> Ao mesmo tempo, para mim a lista no conjunto não deixa de provocar algum estranhamento, pelo menos no que diz respeito à escolha do livro de Machado, já que o único momento daquele romance em que os pobres de fato aparecem é a magnífica cena inicial, aliás analisada por Roberto Schwarz (2019).

## 2.

No mesmo ano de 1993 em que publicou *O discurso e a cidade*, Antonio Candido participou de uma conversa com Antônio Houaiss, Antônio Callado e Tom Jobim, que resultou na publicação do livro *3 Antônio e 1 Jobim*. Além da transcrição da conversa, o livro traz entrevistas individuais com cada um dos Antônio. A de Candido, com participação de Gilda de Mello e Souza, foi conduzida por seu amigo de longa data, Décio de Almeida Prado. Nela, assim como na conversa, Candido faz questão de reafirmar suas convicções socialistas num contexto em que estavam na ordem do dia as então recentíssimas quedas do Bloco Comunista e dissolução da União Soviética.

A esse propósito, diz Candido: “E agora, com a crise do socialismo na Rússia, tenho a impressão de que a era das utopias se fechou. [...] É o fim das utopias. Nós estamos agora vivendo esta coisa duríssima, o fim das utopias, que gera um quadro muito estranho...” (CANDIDO, 1993a, p. 127). Compreende-se que, naquele início dos anos 1990, a expressão “fim das utopias” estivesse em circulação, mas ainda assim a declaração me parece curiosa, pois não creio que a palavra *utopia* costumasse frequentar os escritos ou depoimentos anteriores de Antonio Candido.

Primeiramente, cabe destacar que, ao explicar como compreende o “fim das utopias”, Candido, de modo revelador, identifica o início desse fim num momento histórico bem anterior, fazendo-o recuar ao período das duas grandes Guerras. Na conversa dos Antônio, Candido diz:

Não existe época boa na história. Em todas, existem guerra, iniquidade, massacre, exploração, fome. A diferença é o nível de consciência da sociedade, que determina se há ou não sinais de esperança no futuro. Nós estamos saindo de duzentos anos de utopia. O século XVIII criou as grandes utopias, que vieram a dar no liberalismo, na democracia, no socialismo, no anarquismo. Criou-se sobretudo aquela ideia que ainda na minha infância era um dogma: a de que se toda a população fosse de fato instruída haveria felicidade universal. Os homens não brigariam mais, as guerras acabariam... Nós vivemos dois séculos de grandes utopias. E essas desgraçadas duas grandes guerras do século XX e mais o horror do nazismo acabaram com as utopias. (CANDIDO, 1993b, p. 55-56)

Na entrevista com Décio de Almeida Prado, Candido retoma o assunto no trecho que transcrevo abaixo, apesar do teor repetitivo, pois meu intuito é salientar a insistência com que ele passa a abordar o tema nesse período:

A grande coisa do nosso tempo, do ponto de vista das ideias, foi a criação das utopias no século XVIII: o liberalismo, o socialismo, o comunismo, o

anarquismo, a fraternidade universal, a igualdade, a felicidade pela instrução comum básica, tudo...

[...]

Condorcet dizia no *Tableau* que, quando toda a sociedade fosse instruída, os homens todos seriam felizes, e aí o aperfeiçoamento da humanidade seria impossível de prever, por se tomar infinito. Nós estamos numa crise das utopias porque o mundo se civilizou e a barbárie continuou. Isso é coisa grave! O grande fenômeno do século XX foi o nazismo! Foi o fenômeno mais importante do século. A revolução russa veio para realizar os ideais utópicos, enquanto o nazismo foi a prova de que sempre é possível instaurar barbárie. A qualquer momento da sua história, o homem é capaz de reverter aos piores padrões de barbárie. (CANDIDO, 1993a, p. 127)

Como se vê, para Candido, a destruição das utopias – entendidas como os ideais modernos de igualdade e justiça sociais – praticamente se confunde com o século sangrento que foi o século XX, sem associar-se exclusivamente ao contexto imediato da derrocada do Bloco Soviético.

De passagem, assinale-se que as concepções políticas fundadas nas grandes utopias, como Candido as chama – liberalismo, democratismo, socialismo, comunismo –, correspondem ao que Koselleck caracteriza como “conceitos de movimento”. São conceitos políticos especificamente modernos que, baseando-se apenas parcialmente na experiência, acentuam a perspectiva da orientação histórica para o futuro, para se justificarem a si mesmos. Nesse sentido, são “conceitos de compensação temporal”: “A expectativa que depositam no tempo que está por vir está em proporção inversa à experiência que lhes falta.” (KOSELLECK, 2006, p. 297). E não será abusivo lembrar ainda que, como indicou Paulo Arantes, se pode pensar o nacionalismo, subjacente ao ciclo histórico da formação, como um conceito de movimento (cf. Arantes, 2014, p. 34-35). Mas isso seria assunto para outra discussão.

Retomando o fio, digamos que as observações de Antonio Candido sobre o “fim das utopias”, remontando aos desastres da guerra e do nazismo, fazem pensar na segunda seção de *O discurso e a cidade*. “Quatro esperas”, ensaio único em quatro partes, foi publicado primeiramente em 1990 e apresenta “descrições críticas” de “À espera os bárbaros”, de Caváfis, “A construção da muralha da China”, de Kafka, *O deserto dos tártaros*, de Dino Buzzati, e *O litoral das Sirtes*, de Julien Gracq. São textos que, em oposição complementar aos romances estudados na primeira seção, buscam transfigurar a realidade, desprendendo-se da representação mais direta do real para dissolvê-lo num mundo arbitrário, sem localização definida e marcado por certa atmosfera de irrealidade. No entanto, Candido procura mostrar que essas obras “penetram bem no real justamente por não terem compromisso documentário, mas obedecerem sobretudo à fantasia” (CANDIDO, 1993c, p. 11).

Nas palavras do próprio Candido, as obras estudadas no ensaio “figuram situações regidas por um sentimento que em nosso tempo se tornou frequente, às vezes obsessivo: a expectativa dos perigos iminentes, quase sempre com suspeita de catástrofe” (CANDIDO, 1993c, p. 12). “Quatro esperas” já recebeu comentários críticos percucientes,<sup>8</sup> e limito-me aqui a reforçar o vínculo entre as premonições sombrias que movem os textos e a consciência clara do crítico a respeito dos perigos sempre presentes de recaída na barbárie mais explícita, assim como da catástrofe cotidiana que se alastra, obscura e subterrânea, nos períodos de suposta normalidade da sociedade capitalista.

### 3.

Na conversa dos Antônio, Candido diz que estaríamos diante de ameaças muito graves (em que exatamente estaria pensando?) e que hoje “vivemos sem o contrapeso das utopias”; por isso, para ele “o grande problema é saber quais são os caminhos que o socialismo vai tomar”. Em seguida, ele observa: “Nós vivemos um tempo em que se tem consciência de que a própria humanidade pode acabar, de que existe a possibilidade de o homem acabar e o próprio mundo acabar.” (CANDIDO, 1993a, p. 56).

A inquietação de Antonio Candido a propósito do “fim das utopias” – e da ameaça de uma catástrofe maior, o fim do mundo – é contrabalançada pela reafirmação das convicções socialistas. E agora o socialismo é apresentado, não tanto como um ideal que devesse ser plenamente concretizável, mas sobretudo como uma força de contenção da barbárie: “o socialismo não é uma utopia para ser realizada em cem por cento! É sobretudo uma grande força de humanização da história” (CANDIDO, 1993b, p. 121).<sup>9</sup>

Assim, Candido fala sobre o papel histórico do socialismo em sua oposição ao capitalismo: “O socialismo nasceu junto com o capitalismo. Ele é uma forma de correção do capitalismo. Tudo que o capitalismo tem de mais humano não foi fruto da sua natureza, mas de pressões feitas por socialistas e similares.” (CANDIDO, 1993a, p. 32). O raciocínio é retomado na entrevista com Décio: “E se hoje se fala que o capitalismo liberal tem face humana, não foi por uma evolução lógica do liberalismo, e sim por causa das pressões sociais inclusive

---

<sup>8</sup> Ver os estudos de Paulo Arantes (2018), Modesto Carone (2009), e Ivone Daré Rabello (2009).

<sup>9</sup> O tema é retomado em outras ocasiões, como por ex.: “Creio que o socialismo, mais do que corpo doutrinário deste ou daquele partido, é uma das maiores forças humanizadoras do mundo contemporâneo, e, nesse sentido, está vivo” (CANDIDO, 2000, p. 11).

socialistas” (CANDIDO, 1993b, p. 124). Em outro lugar, de maneira incisiva, Candido volta a repisar o tema:

Sem o socialismo, sem outras modalidades de luta pela justiça, como o sindicalismo e o cristianismo social, o que teria sido o mundo capitalista no século passado e neste? Digo isto para lembrar que mesmo sem tornar-se fórmula política dominante neste ou naquele país, o socialismo tem sido nesses quase dois séculos força corretiva que, ao lado de outras, forçou o capitalismo a assumir formas menos insuportáveis. O que se procura frequentemente apresentar como a “face humana” do capitalismo não é produto da sua lógica interna. É um fruto arrancado por meio de sacrifícios sem conta, de combate sangrento, de miséria revoltada que arrebatava concessões, permitindo um mínimo de condições toleráveis para a massa de dominados. Nesse processo o socialismo é uma das forças mais vivas, que marca presença mesmo nos países aparentemente alheios a ele, porque enfrenta sem cessar a exploração do homem pelo homem. (CANDIDO, 1997b, p. 16)

Aqui, como em outras declarações de Candido, o socialismo parece ganhar uma acepção mais ampliada,<sup>10</sup> associando-se a convicções e disposição de luta política em busca de uma sociedade mais igualitária, sem fixar-se num ideal predeterminado a ser realizado.

Nesse sentido, vale a pena recuperar um trecho do discurso proferido por Candido, em 2008, ao receber o prêmio Juca Pato de intelectual do ano, concedido pela União Brasileira de Escritores:

me mantenho fiel à tradição do humanismo ocidental definida a partir do século XVIII, segundo a qual o homem é um ser capaz de aperfeiçoamento, e que a sociedade pode e deve definir metas para melhorar as condições sociais e econômicas, tendo como horizonte a conquista do máximo possível de igualdade social e econômica e de harmonia nas relações. O tempo presente parece duvidar e mesmo negar essa possibilidade, e há em geral pouca fé nas utopias. *Mas o que importa não é que os alvos ideais sejam ou não atingíveis concretamente na sua sonhada integridade. O essencial é que nos disponhamos a agir como se pudéssemos alcançá-los*, porque isso pode impedir ou ao menos atenuar o afloramento do que há de pior em nós e em nossa sociedade. E é o que favorece a introdução, mesmo parcial, mesmo insatisfatória, de medidas humanizadoras em meio a recuos e malogros. (CANDIDO, 2008, grifo meu)

<sup>10</sup> “Além dele [do socialismo], penso no anarquismo, em certas formas de cooperativismo e sindicalismo, no cristianismo social.” (CANDIDO, 2000, p. 11). “Chamo de socialismo todas as tendências que dizem que o homem tem que caminhar para a igualdade e ele é o criador de riquezas e não pode ser explorado. Comunismo, socialismo democrático, anarquismo, solidarismo, cristianismo social, cooperativismo... tudo isso.” (CANDIDO, 2011).

Como se vê, o trecho destacado indica que não se trata tanto de arquitetar uma sociedade ideal e planejar sua futura instalação, mas de agir, no presente, como se ela fosse possível, pois só assim se poderiam barrar as eclosões da barbárie. E qual seria, para ele, a força motivadora desse tipo de ação?

Em outro escrito, referindo-se ao final da II Guerra, Antonio Candido observa que aquele havia sido “um tempo de grandes esperanças”, marcado por “expectativas eufóricas (e enganadoras)”:

Quando acabou a guerra, tínhamos a convicção de que o socialismo ia se instaurar; que, devido à vitória comum contra o nazismo, a União Soviética ia se liberalizar e se democratizar, enquanto os Estados Unidos e a Inglaterra, a França iam se socializar. Eles se encontrariam no meio do caminho e nós teríamos a felicidade na Terra! (CANDIDO, 2001, p. 73)

A despeito do teor de frustração histórica contido no olhar distanciado no tempo, reconhecendo o que havia de ilusório nas expectativas sobre um futuro que não veio, o que Candido realça na sequência de seu depoimento é certa força capaz de elevar as pessoas acima delas mesmas no âmbito da atuação política:

no fundo era essa a nossa posição, posição de grande esperança, uma esperança que nos animava, nos transportava acima de nós mesmos, e todos sabem que, sem grandes ideais, a gente não se transporta acima de si. Sou de uma geração que se transportou acima de si mesma, graças a essa esperança, que foi logo cortada pela Guerra Fria.<sup>11</sup> (CANDIDO, 2001, p. 73)

Essa ideia reaparece em outros momentos, como quando Candido afirma que aqueles que participaram das lutas socialistas se caracterizavam por “um timbre especial de elevação”, porque se empenharam na busca, não de soluções individuais, mas de soluções coletivas “para que todos pudessem realizar-se um dia numa sociedade transformada” (CANDIDO, 1997b, p. 15). Na entrevista de 1993 a Décio de Almeida Prado, Candido formula outra variação da mesma ideia: “A utopia cria o homem superior, faz você subir acima de você mesmo.” (CANDIDO, 1993a, p. 127-8). E assim reatamos com o sentido da utopia tal como Antonio Candido a apresenta na altura dos anos 1990.

Que relação se poderia estabelecer entre essas observações de Antonio Candido e sua compreensão da literatura? Para sugerir uma possível aproximação, talvez se possa começar lembrando a fórmula de Celso Lafer, segundo a qual Candido “percebe a política como a ordem da igualdade e a literatura como

---

<sup>11</sup> Paulo Arantes chamou atenção para esse texto de Antonio Candido no Seminário “Visões de junho”, realizado na FFLCH-USP em 09/08/2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TosKBvLonMY>



a aventura da liberdade” (LAFER, 1992, p. 281). Sem aderir aos esquemas e concepções de Lafer, digamos que, de fato, Candido sempre valorizou na literatura a sua dimensão de gratuidade, que possibilita a reinvenção do real, fecundando-o com o livre jogo da fantasia. E é justamente essa capacidade de imaginar algo outro, pela literatura, que parece encontrar equivalente, no plano político, na imaginação utópica, capaz de sustentar a luta pela contenção da barbárie.

Como foi dito, em “Quatro esperas” ressalta a transfiguração da realidade que articula as obras estudadas, apreendendo o sentimento opressivo da espera indefinida e a premonição da catástrofe. Talvez se possa dizer que há certa semelhança, menos o pressentimento sombrio do desastre, nos textos discutidos na terceira parte de *O discurso e a cidade*, voltada ao estudo de manifestações de contracorrente, isto é, obras em que a invenção literária contraria as tendências dominantes e as normas vigentes, assumindo feição transgressiva.<sup>12</sup> A aspiração por algo diverso da norma (na carta de Sousa Caldas), a contestação da lógica estabelecida (na poesia pantagruélica), a negação dos padrões morais (em “Pomo do mal”, de Fontoura Xavier) e a crítica ao ritmo do progresso técnico (em “Louvação da tarde”, de Mário de Andrade) apontam, em sua diversidade, para elementos que pretendem ultrapassar a mera reprodução do que existe, com graus variados de transfiguração.

Para terminar, talvez não seja de todo arbitrário evocar outro estudo de Antonio Candido, recolhido em *Recortes*, em que o ponto decisivo é a transfiguração do real. Em “As transfusões de Rimbaud”, de 1991, o crítico observa no poeta francês a capacidade de criar espaços em que a natureza do mundo se funde a um quadro artificial, “que transporta a sensibilidade para um plano diferente da realidade”. E conclui:

A eficiência de tais poemas é devida ao fato de conservarem a referência ao mundo (que é sempre um ímã para a nossa percepção), mas promovendo a invenção de outro mundo, que de certo modo o suplanta e satisfaz o nosso desejo de ir além do real. (CANDIDO, 1993e, p. 121)

Não seria esse o sentido mesmo da utopia?

<sup>12</sup> Para um comentário sobre a terceira seção de *O discurso e a cidade*, ver Edu Teruki Otsuka (2020).

## referências bibliográficas

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Ed. crítica de Cecília de Lara. Rio de Janeiro: LTC, 1978.

ARANTES, Paulo Eduardo. Uma educação pela espera. In: FONSECA, Maria Augusta; SCHWARZ, Roberto (Orgs.). *Antonio Candido 100 anos*. São Paulo: Ed. 34, 2018, p. 431-441.

ARANTES, Paulo Eduardo. *O fio da meada: uma conversa e quatro entrevistas sobre filosofia e vida nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

ARANTES, Paulo Eduardo. Nação e reflexão. In: *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004, p. 79-108.

ARANTES, Paulo Eduardo. *O novo tempo do mundo e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. Dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CANDIDO, Antonio. Antonio Candido [Entrevista a Décio de Almeida Prado]. In: *3 Antônio e 1 Jobim: histórias de uma geração. O encontro de Antonio Callado, Antonio Candido, Antônio Houaiss, Antonio Carlos Jobim. Entrevistas de Zuenir Ventura. Org. e apres. Marília Martins e Paulo Roberto Abrantes*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993a, p. 89-129.

CANDIDO, Antonio. Antonio Candido acha que país não tem um pensamento radical próprio [Entrevista a Fernando de Barros e Silva]. *Folha de S. Paulo*, Brasil, 10 de abril de 2000, p. 11.

CANDIDO, Antonio. Antonio Candido: ‘Preservo convicções socialistas’. *Terra Magazine*, 21 de agosto de 2008. <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3118896-EI6581,00.html> Acesso em: 13/10/2008.

CANDIDO, Antonio. Antônio, o encontro. In: *3 Antônio e 1 Jobim: histórias de uma geração. O encontro de Antonio Callado, Antonio Candido, Antônio Houaiss, Antonio Carlos Jobim. Entrevistas de Zuenir Ventura. Org. e apres. Marília Martins e Paulo Roberto Abrantes*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993b, p. 11-58.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: *Literatura e sociedade*. 6ª ed. São Paulo: Nacional, 1980a, p. 3-15.

CANDIDO, Antonio. *Crítica radical*. Org. Márgara Russotto. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993c.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio. Entrevista. *Investigações: Linguística e Teoria Literária*, v. 7, Recife: UFPE, setembro 1997a, p. 7-39.

CANDIDO, Antonio. *Florestan Fernandes*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira* (momentos decisivos). 7ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993d.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: CARVALHO, Apolônio de. *Vale a pena sonhar*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997b, p. 13-16.

CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993e.

CANDIDO, Antonio. 'O socialismo é uma doutrina triunfante' [Entrevista a Joana Tavares]. *Brasil de Fato*, 12 de julho de 2011. <https://web.archive.org/web/20110718101959/http://www.brasiledefato.com.br/node/6819>. Acesso em: 15/07/2011.

CANDIDO, Antonio. *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980b.

CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. Sel., apres. e notas Vinicius Dantas. São Paulo: Ed. 34 / Duas Cidades, 2002.

CARONE, Modesto. *O discurso e a cidade*: Quatro esperas. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 12, p. 164-175, 2009. <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/25360>

LAFER, Celso. Antonio Candido. In: LAFER, Celso (Org.). *Esboço de figura*: homenagem a Antonio Candido. São Paulo: Duas Cidades, 1979, p. 73-88.

LAFER, Celso. As ideias e a política na trajetória de Antonio Candido. In: D'INCAO, Maria Angela; SCARABÔTOLO, Eloísa Faria (Orgs.). *Dentro do*

*texto, dentro da vida: ensaios sobre Antonio Candido*. São Paulo: Companhia das Letras / IMS, 1992, p. 271-296.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-RJ, 2006.

OTSUKA, Edu Teruki. Crítica fora do esquadro: homenagem a Antonio Candido. *Magma*, São Paulo, v. 27, n. 16, p. 25-33, 2020. <https://www.revistas.usp.br/magma/article/view/189583>

PRADO, Antônio Arnoni. Retrato de uma geração. In: *Trincheira, palco e letras: crítica, literatura e utopia no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 313-320.

RABELLO, Ivone Daré. O agudo olhar para as figurações da barbárie: perspectivas do presente em *O discurso e a cidade*. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 12, p. 182-198, 2009. <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/25362>

SCHWARZ, Roberto. Dança de parâmetros. In: *Seja como for: entrevistas, retratos e documentos*. São Paulo: Ed. 34 / Duas Cidades, 2019, p. 379-387.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.



**Antonio Candido reavaliando Vargas**

*Antonio Candido Rethinking Vargas*

Autoria: Flávio Aguiar

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3146901651733670>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.218126>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/218126>

Recebido em: 02/11/2023. Aprovado em: 02/11/2023.

---

**Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira**

São Paulo, Ano 12, n. 23, jul.-dez., 2023.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

Contato: [opiniaes@usp.br](mailto:opiniaes@usp.br)

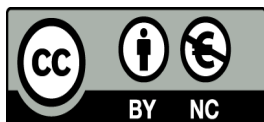
 [fb.com/opiniaes](https://fb.com/opiniaes)  [@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/revista.opiniaes)

---

**Como citar (ABNT)**

AGUIAR, Flávio. Antonio Candido reavaliando Vargas. *Opiniões*, São Paulo, n. 23, pp. 176-181, 2023. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.218126>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/218126>.

**Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)**



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

# antonio candido

## reavaliando vargas

*Antonio Candido Rethinking Vargas*

**Flávio Aguiar<sup>1</sup>**

Universidade de São Paulo (USP)

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.218126>

**Resumo:** Crônica em que o professor Flávio Aguiar rememora sua longa relação de amizade com o professor Antonio Candido e os temas de suas conversas ao longo da vida, com destaque para a reavaliação do papel da liderança de Getúlio Vargas na história política brasileira.

**Palavras-chave:** Getúlio Vargas. Estado Novo. História política brasileira. Antonio Candido. Flávio Aguiar.

**Abstract:** A chronicle in which Professor Flávio Aguiar recalls his long friendship with Professor Antonio Candido and the themes of their conversations throughout his life, with an emphasis on re-evaluating the role of Getúlio Vargas' leadership in Brazilian political history.

**Keywords:** Getúlio Vargas. Brazilian New State. Brazilian political history. Antonio Candido. Flávio Aguiar.

---

<sup>1</sup> Flávio Wolf de Aguiar é Professor Assistente Doutor da Universidade de São Paulo. E-mail: [wolfdeaguiar@yahoo.com.br](mailto:wolfdeaguiar@yahoo.com.br). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3146901651733670>.



“Antonio, atento às áreas de silêncio entre as palavras,  
Nelas distinguindo a misteriosa ressonância  
Do inexprimível afinal expressado,  
fora do poema, pelo seu rastro?”

*Carlos Drummond de Andrade, em Esboço de figura.*

Durante anos tive o privilégio de frequentar a casa do Professor Antonio Candido, conversando com ele e com Dona Gilda de Mello e Souza. A frequência começou na rua Bryaxis, na verdade um beco, no Itaim-Bibi, bairro de São Paulo. Prosseguiu e acentuou-se quando o Professor, como era conhecido pelos da minha geração, mudou-se para um edifício na Alameda Joaquim Eugenio de Lima, no Jardim Paulista.

No Natal de 2005 o Professor enviuvou e nós, os mais jovens, ficamos órfãos de Dona Gilda. Durante aquele ano o estado de saúde dela se deteriorara bastante. Foi o único momento em que vi o Professor deveras deprimido. Mas nossas conversas não arrefeceram, nem mesmo depois que, em 2007, me mudei para Berlim, na Alemanha. Mantivemos uma correspondência assídua até sua morte, fadidamente no dia em que completei 70 anos, em 12 de maio de 2017. Recebi a notícia na cidade de Gössweinstein, na Baviera, na pensão que fora de minha bisavó, Clara Wolf, depois von Ihering, onde comemorava meu aniversário. Nestes anos finais de nosso contato, cada vez que eu ia ao Brasil visitava o Professor, e a conversa continuava como se interrompida ontem, regada regularmente com goles de chá, de vinho do Porto, ou ambos.

O vinho do Porto nos acompanhava desde que ele lera meu romance *Anita*, publicado em 2000, em que aquele vinho comparecia como a bebida ficcionalmente favorita do nada ficcional general Antonio de Souza Netto, que proclamara a República Riograndense em setembro de 1836, às margens do arroio Seival, perto da fronteira com o Uruguai. Ele adorou conhecer as histórias sobre Netto, como a de que ao se despedir dos companheiros Farroupilhas teria dito: “vou-me embora pro Uruguai, lá é uma república, e o meu sombrero cansou de dar barretadas para Imperador”.

Conversávamos e nos escrevíamos sobre tudo. Certa vez fiz um comentário de brincadeira sobre a amplitude dos temas de nossas conversas. Disse-lhe que, certamente se alguém se interessasse sobre estas conversas, no futuro, pensaria que estávamos trocando ideias sobre as tendências literárias ou políticas na América Latina e no Brasil. Mal poderia imaginar que naquele momento (por volta de 2014) conversávamos e nos escrevíamos longamente sobre... a ocorrência de neve no Brasil! Não se tratava de pedantismo eurocêntrico. Tratava-se, isto sim, de que, glosando o verso de Terêncio, “tudo o que dizia respeito ao Brasil interessava o

Professor”. Fiquei feliz por revelar-lhe que a neve ocorrera, inclusive, no seu querido estado de Minas Gerais, mais precisamente em Maria da Fé, em Itamonte, e no Pico da Bandeira, coisa que ele ignorava.

Havia também uma rede daquilo que em inglês se chama “small talk”, conversas nada triviais sobre o trivial da vida. Destaco entre os muitos assuntos, o interesse do Professor por vinhos, por genealogia e também, apesar dele ter-me dito que depois do golpe de 64 nunca mais sorrisse do mesmo jeito que sorria antes, o seu inesgotável e sofisticado senso de humor. Havia nele uma inequívoca vocação (talvez frustrada) de ator, que se materializava nas impagáveis imitações de colegas, alunos, políticos e outras personalidades. Mas é claro que também conversávamos muito sobre literatura, a FFLCH, a USP e outras universidades, e sobre política, a presente, a passada e a futura, o PT, o Brasil, a América Latina e o mundo.

A sua formação e trajetória políticas eram uma fonte constante e preciosa de informações, comentários e ensinamentos para os “mais jovens”, como eu. Referia-se constantemente, dentre o grupo da revista *Clima*, aos quatro por assim dizer “Mosqueteiros”, o grupo de amigos que repartiam entre si, como apelidos, os nomes dos personagens de Dumas Pai. Ele, Antonio Candido, era D’Artagnan; Paulo Emílio Salles Gomes era Aramis, o mais político dos personagens. Não me recordo como repartiam entre si Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado os apelidos de Porthos e Athos. Tenho uma vaga ideia de que a Décio cabia Porthos e a Lourival, Athos; mas não posso dar inteira fé a esta divisão. O Professor elogiava muito o tirocínio político de Paulo Emílio, a quem atribuía em grande parte a politização do grupo inteiro a partir da resistência ao Estado Novo, depois com a fundação e a militância no Partido Socialista e os desdobramentos posteriores, com ele e Sérgio Buarque de Hollanda ajudando a fundar o Partido dos Trabalhadores, já nos estertores da Ditadura Civil-Militar de 1964.

A propósito deste “novo” personagem nesta crônica, lembro de episódio emblemático durante a greve do funcionalismo público do Estado de São Paulo em 1979, primeira vez em que professores universitários tomaram parte num movimento deste tipo. Como uma das atividades da greve, organizamos na FFLCH um debate com a participação de Antonio Candido e de Sérgio Buarque. Nesta ocasião o Professor apresentou seu admirável texto, então batizado provisoriamente de “A cultura do sim e a cultura do não”. No meio do debate, no auditório lotado do prédio da História e Geografia Antonio Candido assinalou para seu colega veterano, como um sinal dos tempos, diante da profusão de jovens professores universitários que se acotovelavam na plateia, que eles dois eram os únicos vestindo paletó e gravata. Ao que Sérgio retrucou: “é verdade, mas a minha gravata é vermelha e a sua não”, para gargalhadas gerais, inclusive por parte do Professor.

Partidário de um socialismo democrático, Antonio Candido abominava todos os tipos de autoritarismo. Mas havia uma hierarquia: no topo de suas abominações vinha o nazi-fascismo; só depois, o stalinismo. Sua última abominação era o regime ditatorial instalado no Brasil a partir de 1964. Democraticamente convivía tanto com seus correligionários e amigos do PT, quanto com seus queridos amigos do PSDB, como Fernando Henrique Cardoso e Celso Lafer, dentre outros.

E é claro que um dos temas abordados era o Estado Novo, junto com seu prócer principal, Getúlio Vargas. Várias vezes, em nossas conversas, aflorava a consideração de que ele, o Professor, estava fazendo uma reavaliação deste personagem. Não se tratava de compactuar com ou de minimizar o seu vezo autoritário, mas sim de ajuizar o seu papel histórico na sociedade brasileira.

Esta reavaliação começava com uma consideração sobre a República Velha, que antecederia os 24 anos em que Vargas, com uma interrupção entre 1945 e 1950, reinara na política brasileira. Fazia ele uma crítica, digamos, amigável, a colegas e correligionários de novas gerações que, por vezes, no afã de condenar o Estado Novo, elogiavam o “liberalismo” da República Velha. “Eles não sabem o horror que era aquilo”, me disse certa vez.

Em outra ocasião contou-me de um encontro que tivera com Alzira Vargas, a filha de Getúlio, já depois da morte deste. Disse a ela que, apesar da oposição sem quartel que fizera a seu pai durante o Estado Novo, reconhecia o papel positivo em muitos aspectos que ele tivera na história brasileira, marcada por um oficialismo tão avesso “aos de baixo”, como pontuava seu correligionário e amigo Florestan Fernandes, a quem admirava sobremaneira. “Faltou-lhe”, dissera a Alzira, “alguém próximo que lhe fizesse uma crítica pela esquerda”. Considerava que Getúlio fazia parte de uma tríade de “fundadores institucionais” do Brasil, cada um a seu modo e com as marcas do tempo que lhe coubera e cabia viver: Pedro II, Getúlio e Lula. No caso de cada um deles, houvera e havia um Brasil antes e um Brasil depois de sua presença. Quanto a Pedro II, pode-se dizer que nem mesmo havia “um” Brasil, mas vários arquipélagos reunidos pela tradição bragantina. Depois dele, o Brasil virara uma nação. A Vargas coubera a maior integração nacional, superando os regionalismos oligárquicos que vigiam no Brasil durante a República Velha. E apesar dos traços autoritários, coubera a ele a entronização das classes trabalhadoras na cena política nacional. Já Lula... bem, sua trajetória ainda está inconclusa, e agora, infelizmente, sem o concurso do Professor.

Assinalo, na esteira destas considerações sobre o papel de Getúlio, o que o Professor me observou sobre a Revolução Cubana, considerada um sucesso por ele. Achava que Cuba era o único país que conseguira, por exemplo, institucionalizar uma política antirracista nas Américas, depois da tentativa e fracasso do Haiti. Dizia ele que tal sucesso se devia menos ao Partido Comunista Cubano e mais à liderança de um “caudilho ilustrado” como Fidel Castro.

Avaliava também o caráter problemático que historicamente tinha assumido a proximidade, devido às resistências ao Estado Novo, entre os socialistas de seu tempo e os futuros integrantes, como Carlos Lacerda, da União Democrática Nacional, a UDN, que terminaram enveredando por um contumaz golpismo de direita diante da ascensão, pós-Estado Novo, do trabalhismo de Vargas, Jango, Brizola e outros.

A propósito, contou-me curioso caso, com cujo relato encerro esta crônica. Depois da eleição de Juscelino Kubitschek, em 1955, na sequência do suicídio de Vargas, houve uma tentativa de impedir a sua posse por parte dos udenistas derrotados. Estava na presidência o vice de Getúlio, Café Filho. No final do ano este licenciou-se da presidência, alegando motivos de saúde. Com isto assumiu a presidência Carlos Luz, o presidente da Câmara Federal de Deputados, anti-getulista ferrenho. Havia uma esperança, por parte dos udenistas derrotados, Lacerda à frente, e de militares reacionários, como o coronel Mamede, de que Luz declarasse vaga a presidência, numa espécie de golpe parlamentar, o que forçaria a convocação de novas eleições. Entretanto o então General Henrique Duffles Teixeira Lott, que na passagem de poder de Café Filho para Carlos Luz se demitira do cargo de Ministro da Guerra (hoje do Exército), liderou um movimento militar colocando o primeiro em prisão domiciliar e afastando Luz, com o objetivo de garantir a posse de Juscelino. Luz, com outros golpistas, refugiou-se num navio, o Tamandaré, tentando ir para São Paulo. Lacerda, envolvido no golpe até o pescoço, pensou em refugiar-se na Embaixada de Cuba (!), então sob o ditador americanófilo Fulgêncio Batista. O Tamandaré não conseguiu aportar em Santos, pois forças fiéis a Lott haviam dominado a situação em São Paulo.

Em meio a este torvelinho de ações e reações, os socialistas, com os professores Antonio Candido e Aziz Simão à frente, redigiram um manifesto contra Lott, seu “golpe militar” e a favor de Luz, se contrapondo ao que viam como o perigoso prolongamento dos varguistas no poder, com o vice de Juscelino, João Goulart, do PTB.

Porém decidiram pedir a bênção de seu mestre, o brilhante Professor Fernando de Azevedo, de quem, aliás, Candido era assistente, na cadeira de Sociologia, na FFLCH/USP. Recebendo os então jovens professores em sua casa, Fernando de Azevedo leu o manifesto e condenou-o: “os senhores (assim eles se tratavam - nota do autor desta crônica) estão enganados; quem tem razão é Lott, os golpistas são Luz, Lacerda e os demais; rasguem o manifesto e vão para casa”.

Assim foi dito, assim foi feito: eles obedeceram, esqueceram o manifesto e voltaram para casa. Candido não esquecia que a lucidez e a firmeza do seu mestre os salvaram de um monumental erro histórico.







# criação literária

# lisianthus e astromélias

**Fabiana Rodrigues Carrijo<sup>1</sup>**

“Mas se eu canto a dor que existe  
É que sei que lá no fundo  
Todo canto, mesmo triste  
Ameniza a dor do mundo”  
(*Mônica Salmaso e Dori Caymmi*)

E não é que sem mais nem porquê os Lisianthus – aquelas flores que se entregam ao amor – como já prescreviam os livros de botânica principiaram semear dor no coração das Astromélias porque descobriram nestas terra fértil para acolher o amor. Astromélias – flores puras e, desprecavidas de novas tempestades, vagavam tristes vasculhando uma forma de ser sem se doer/condoer tanto neste árido viver. Pensaram que morreriam na secura dos gestos, na escassez dos sentimentos; creram – como no verbo cristão – que haviam semeado amor, mas eis que (re) descobriram que é impossível amar sem ferir. Amor – plantação difícil, pois que de uma maneira ou de outra acabam sempre semeando mágoas nos corações alheios – crescendo feito erva daninha em solo fértil. A mágoa residida, a mágoa nutrida, a mágoa tracejando outros tantos cursos de dor.

No presente quando da nova reaproximação – após um longo mergulho no abismo de si e dos outros – de novo a canção triste, de novo o plantar doido nos álveos seus – reverberando agonias antigas nas almas ancestrais dolorosas. Reconheceram, por fim, enfim que ‘amor-terreno’ é insólito. Difícil ‘o amor’ sem exigir expedientes de afeto.

Era preciso novamente distanciar-se para respirar porque ainda que entusiasticamente tivesse acreditado que poderia reaprender a viver sem ser tão mais, descobrira estarrecida que era um ser de extremos – sempre muita dor,

sempre muito acreditar, sempre... tão sempre disponível para o romance sonhado entre lisianthus e astromélias.

Que livro era aquele mesmo que lhe ensinara a homilia equivocada de que amor era possível nesta vida terrena? Restaram os versos avessos às minhas vontades – ‘retrato-canção’ do canteiro sempre abissal do coração das astromélias e por que não também dos lisianthus?

Talvez os versos/canções/as artes sejam sempre mais regadas pelas chagas/lágrimas que propriamente pelo ‘amor-perfeito’ nos canteiros festivos da avó materna!

No agora o rasgar-se... ‘nos despois’ o cicatrizar-se e assim segue a ciranda da vida: entre agonias e vislumbres de ‘alegriazinha’ como já dizia nosso Guimarães Rosa que não à toa também carregava rosa no nome e, nos escaninhos da escrita e da alma, as veredas! Quiçá os dois seres não sejam ‘lisianthus’ nem ‘astromélias’, ambas ‘callas’ – silenciadas no amor nutrido, mas difícil de ser conhecido em qualquer das estações do amor/desamor.



## I

Aos trinta e quatro anos  
é um luxo regressar ao amor  
como quem acaba de encontrar balões  
em uma caçamba de entulhos  
sair esfregando a alegria pelas ruas  
o braço em riste como mensagens  
encomendadas aos aviões  
que sobrevoam as praias aos sábados  
confundir as chaves de apartamentos  
herdados às custas do desespero  
se interessar por outras portas  
abrir novos dentes grandes  
com a língua

## II

é sim incrível tocar um céu de carne  
para quem sabe ler nas entrelinhas  
ou veias aparentes de um antebraço  
que fabrica movelaria de brinquedo  
forte o suficiente para a suspensão  
desse cansaço que reencontra  
uma voz de mar na casca  
de um siri congelado na mochila

---

<sup>1</sup> Carolina Pazos Pereira é doutora em História Social, mestre em Estudos Étnicos e Africanos, professora e poeta. Publicou o livro *Mulher correndo entre ciprestes* (Ed. Urutau, 2019) e a plaquete *Dobrar o Vento* (Ed. Primata, 2022). Organizou, com Flávia Bom, a coletânea de poemas *Ombrofilas* (Selo Hecatombe, 2023). Também publicou nas revistas eletrônicas *Subversa*, *Ruído Manifesto*, *Garupa* e *Revista 7 faces*. E-mail: [carolina\\_pazos@yahoo.com.br](mailto:carolina_pazos@yahoo.com.br). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0065-7689>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7573528130091441>.

## III

sorrio quando te vejo caótico  
paquerando objetos de decoração  
em vitrines incompatíveis com  
nossos saldos bancários tão  
injustamente reduzidos a essa altura da vida  
aqueles cômodos impecáveis como  
suas roupas, sempre contrastando  
com a bagunça dos armários velhos

## IV

faz pouco tempo, te sinto confiando  
te conduzo numa rodovia federal  
com o tanque na reserva. é noite  
faz tempo que não durmo  
não sonho mais que corro de leões  
aposto nos 45 do segundo tempo  
*Oh, get me away from here, I'm dying*  
*Play me a song to set me free*

## V

te encontro entre ciladas, cidades  
a energia do reparo das instalações  
atinge minha cabeça feito raio, penso  
te quero sempre aqui, queimando  
sacrifícios semanais depositados  
nos altares das palmas das mãos

## VI

te escuto e são sons novíssimos  
tubos de um órgão de igreja e tosse  
risos rasgados de fumaça, a ironia  
de cantar forró sem saber dançar

## VII

odeio fazer supermercado  
você adora comprar mil itens inúteis  
você carrega mil sacolas de plástico  
ambos concordamos em preencher  
os cupons do sorteio de um carro  
conversando o que fazer com o prêmio  
como se chacoalhar a urna conferisse  
um empurrão qualquer ao destino  
sendo que já tiramos a sorte grande

## VIII

você coloca alarmes nos chaveiros  
jura repetir daqui a dez anos a frase  
que se perdeu humilhada na avenida  
por fração de segundos apostei que  
a paixão, em desvantagem, ganharia  
essa corrida contra o esquecimento

## IX

escrevo para você como quem borda  
mapas durante as Grandes Navegações  
lentamente, para tentar não perder  
nenhuma das rotas que descobrimos  
nesse mundo a dois palmos do chão

## X

Aos quarenta e um anos  
não é incomum se afogar em dívidas  
a maioria vive às custas dos cartões  
cabeças e casas repletas de tralhas  
corpos curtidos em vícios ou filhos  
de ex-mulheres brigando por pensão  
encomendados os advogados  
todo homem é certo silêncio. crise

herdada às custas do despreparo  
para a vida batendo firme na cara  
abrir novas pernas firmes  
com a língua

distrai

## XI

é sim sublime tocar o inevitável  
para quem sabe ler cartas de tarô  
ou jogos de búzios pelo whatsapp  
que precipitam futuros distintos  
daquilo que desejamos  
esse tédio que reencontra  
defeitos que então não víamos  
já não há quem se arrisque a  
comprar de porteira fechada  
uma fazenda mal-assombrada

## XII

sorrio quando te vejo assustado  
porque não creio em maldições  
e sopro, na distância, a bênção  
dos dragões para os fantasmas  
contas de luz tão injustamente  
aumentadas a essa altura da vida  
para aplacar o escuro que tememos  
as roupas sozinhas nos cabideiros  
confie, não duram para sempre

# aura e o esoterismo

Samara Fernanda Buoso<sup>1</sup>

## i. perguntas ingênuas

Certa vez, Aura, atormentada pelas grandes questões da humanidade graças às provocações de uma amiga polonesa, foi até um adivinho procurar respostas nas cartas.

Depois de bem embaralhados arcanos maiores e menores, Aura corta o maço ao meio, passando seu magnetismo para o baralho. Sobrepostas, carta sobre carta dos dois montes, e viradas para baixo sobre um tecido obscuro, o intérprete avisa que o jogo está pronto para começar.

Acreditando ser importante o tamanho da pergunta para não confundir o tarô, Aura, um tanto desconfiada, lança:

— Como viver?

— Pode-se viver, vejamos, ah, como o Eremita, sozinho, voltado para o próprio interior. Ou mesmo — continua o adivinho com a atenção detida ao próximo arcano revelado pelo baralho — levar uma vida guiada pela sapiência, como o Sumo Sacerdote. É possível, ainda que mais complexo, viver amando, como os Enamorados, para isso é necessário, no entanto, sorte. Podemos ver se você a tem na quiromancia, mas será cobrado um adicional.

— Não estou à procura de um amor! — retruca enfaticamente Aura. — Deixe-me ser mais específica: como viver aqui?

— É preciso definir o que quer que seja “aqui”.

— No mundo!

— Qual deles?

— E existe mais de um?! — espanta-se Aura.

— “Há mais coisas entre o céu e a terra do que sonha a nossa vã filosofia” — cita o intérprete.

---

<sup>1</sup> Samara Fernanda Buoso é formada em Letras (Português e Francês) pela Universidade de São Paulo (USP). Atualmente, é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, sob orientação da escritora e professora-doutora Ana Paula Sá e Souza Pacheco. E-mail: samara.buoso@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-4278-1556>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3488739030185580>.

— Deixe para lá! Então, por que viver?

— O tarô lhe devolve a pergunta: por que viver?

— Mas como?! Pois é preciso... é preciso continuar se pretende-se, algum dia, uma mudança e...

— Veja como já tem suas respostas! Pergunte algo que realmente queira descobrir. Saca-se logo uma espertinha... — adverte o adivinho sem muita paciência com a chata da consulente e os rumos da leitura.

Aura dá uma espiadela pela janela e percebe que o tempo está fechando. Começa a ficar apreensiva e inquieta. Volta, então, à carga:

— Tudo isso é real?

O adivinho se aproxima em silêncio da mulher que também observa seus movimentos calada até que...

— Ai!!! Por que fez isso?

— Acha que é um sonho?

— Pode ser... o que me garante? Quais são as provas?... Ai!! Qual é o seu problema?

— Se fosse um sonho, você teria sentido isso? — indaga o intérprete rindo.

— Já senti, ou achei que senti, toques mais fortes em sonh... Ai, ai, ai!!!

— Ainda não está convencida? — questiona sem se afastar da mulher.

— Estou, estou... — Aura responde sem verdadeira convicção apenas para o homem parar de beliscá-la. Atordoada, emenda: — A violência é, como parece, inerente a todos os animais, inclusive ao *homo sapiens* que, como se sabe, faz parte da *animalia*?

— É interessante que ela seja?

— Nós nos livraremos dela algum dia?

— Pode ser que sim, pode ser que não. Tudo resulta das atitudes de cada pessoa.

Um tanto machucada, Aura observa as marcações em seu braço. Pouco a pouco, passa o olhar sobre o amontoado de objetos comportado pela pequena sala de consultas: uma bola de cristal, pedras de todos os tipos, Buda sentado meditando pela eternidade, o símbolo de Om, uma entidade aqui, um terço ali.... O sincretismo religioso não poderia ter encontrado um país melhor para fincar raízes! — analisa mentalmente e bate na madeira quando é surpreendida por um clarão na janela. Percebe que precisa ser mais rápida:

— De quem é a culpa pelo mundo?

— Ah, olha só! Papisa te pergunta: isso faz alguma diferença?

— Pois pergunte a ela se conseguiremos encontrar o culpado algum dia, submetê-lo ao julgamento e, finalmente, puni-lo.

— O que a faz pensar que seja um homem? — provoca o intérprete. — E não era você mesma que há pouco estava incomodada com a questão da violência?

Um trovão, graças a sei lá quem, interrompe o assunto, dando uma oportunidade para a mulher desviar a questão. Apressa-se:

— A justiça existe?

— É claro! Não está vendo sua representação no baralho?!

— Sim, evidentemente. É que não a vejo atuante nos dias de hoje...

— Você vê muito pouco! Preste atenção: neste jogo, ela aparece acompanhada da Morte, o que significa...

— Já entendi! — interrompe Aura. — Para onde ir então?

— Isso é cargo do destino.

— Qual é o destino da humanidade? — inquire mordendo os lábios.

— Cada destino é individual.

— Há esperança? — quase solicita com as pernas sem parar de se mover.

— Sempre há, para alguns, em algum lugar, em algum tempo. Veja só o Louco! Acha que iniciaria o jogo com uma trouxa tão frouxa, se não tivesse o mínimo de fé ou ilusão?!

— E isso é para rir ou para chorar? — pergunta encarando a janela.

— Depende da posição da sua Roda da Fortuna.

— Não estou entendendo aonde quer chegar. O tempo já está acabando e o senhor não me respondeu nada direito!

— E você acha que o tarô vai lhe dar de barato?! — indaga o intérprete irritado.

— O que é preciso então?

— É preciso temperança. As cartas não respondem quando o consulente não está pronto para ouvir.

— Ora! Pode me dizer ao menos se vai chover? — questiona Aura mais angustiada do que quando chegou e agora preocupada em como retornar para casa.

— Eu não posso dizer nada; quem diz são as cartas! — responde o adivinho e fecha abruptamente o baralho.

## ii. constelações

Conciliando seus estudos em astronomia e astrologia, já que uma não precisa, necessariamente, vir acompanhada da outra, Aura retoma o momento em que Galileu, ao olhar as estrelas no céu através de um telescópio feito por ele mesmo, desbancou a tão reconfortante teoria copernicana e deixou de contragolpear a humanidade à sua própria insignificância em relação ao Universo.

Perguntada por um de seus professores sobre os efeitos que a nova descoberta trouxe para os homens, Aura averigua: “Os ‘não-completamente



egocêntricos', ao abandonar o antigo ressentimento contra os astros, podem tirar algum proveito deles, colocando as estrelas à serviço das criaturas e, nesse sentido, reivindicando novamente a relevância humana ante ao cosmos. Explico: mesmo antes da morte de Deus ser decretada, uma estrela foi usada como guia do caminho para seu nascimento; as grandes navegações não seriam tão eficazes não fosse a compreensão das coordenadas celestes; guerras; crises na bolsa; mudanças climáticas; a sorte ou azar de encontrar um amor... Tudo já escrito, traçado, calculado. Os efeitos das estrelas são inúmeros”.

Um colega de turma indaga: “Se soubessem seu poder de influência na vida pequenina dos homens, será que brincariam com seus destinos?”. “Não sabem!” — informa rapidamente Aura. — “É mais fácil que assim seja. Seria custoso demais ter que destruir os múltiplos luzeiros do céu”.

### iii. uma questão de reencarnação

Uma renomada astróloga disse a Aura que ela, sendo do signo de Peixes, estava em sua última reencarnação, o que demandava maiores responsabilidades nesta vida. Ignorando a advertência da mulher, Aura, que nunca havia pensado na possibilidade de existir novamente, se desesperou com o advento de uma nova questão: nunca terei as minhas primeiras vezes de volta.

# cardioide opinas

Marcelo Calderari Miguel<sup>1</sup>

No reino dos afetos, amor em válvula, doçura plena,  
Plenitude do coração, em cada descoberta doçura.  
Segredos da vida, ritmos em sincronia, consagradas jornadas.  
Harmônicas abraçadas, anatomia e fisiologia.

Mitral, folhetos em movimento, resplandecente brilho,  
Tricúspide, pulsante fervor, latente majestade.  
Paixão envolvente, guardiãs valvas, pulsar encanto.  
Fluindo a fluidez, movimento entrelaçado, envolvente.

Fluidez encontrada, torrente vigorosa, aórtica.  
Pulmonar, êxtase pulsante, inspiração anunciada.  
Encanto eterno em movimento, fluente pulsar.  
Num canto, coração expressa serena emoção.

Sublime destino, o corpo, palco divino, coração regente.  
Átrios e ventrículos, cadência, pleno encanto.  
No sistema cardiovascular, pulsante e vigoroso compasso,  
Num ritmo grandioso, amor nutriu vidas, gozo e abraço.

---

<sup>1</sup> Marcelo Calderari Miguel nasceu em Juiz de Fora (MG). Em 2009 muda-se para Vitória (ES) atuando como bancário na Caixa (CEF). Em 2010 ingressa na Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) e realiza bacharelado em Administração e Biblioteconomia. No Instituto Federal do Espírito Santo (IFES) participa de diversos cursos e eventos em prol da ciência, tecnologia e inovação – CT&I. Tem Formação em Educação Científica pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e MBA em Estatística Aplicada, áreas em que atua com consultorias – EaD e TI. Desde as primeiras letras foi estimulado pelos professores a ler na Biblioteca Pública Municipal Murilo Mendes e, entre as leituras de sua adolescência, estão as poesias de Adélia Prado, Augusto dos Anjos, João Cabral de Melo Neto, Mário Quintana, Tomás António Gonzaga entre outros. De quando em quando, dedica-se aos meandros do discurso metapoético. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-7876-9392>. Email: calderari100@gmail.com.

Em válvula, amor surgiu, transbordou, envolveu sentidos,  
Veias entrelaçadas, fluíram no céu, legados em cascata.  
No átrio da emoção, suspiros com batidas grandiosas,  
Palpitou jornadas valiosas, no escape do peito.

Agrestes, válvulas semilunares, vivas em seu guiar,  
Jornada compassada, fluxo que não deixa desviar.  
No compasso da vida, coração brilhante e vigoroso,  
Impulsionou, irradiou misterioso encanto.

Coração pulsou em ardente rima, revigorou, apaixonou,  
Conectando, tecendo a teia, eternizou, fulgor desabrochou.  
Em cada batida, flexível e vital união,  
Amor, válvula, dádiva: incrível cadência real.

# desalienados no paraíso: um escrito póstumo de **Simão** Bacamarte

**Edvaldo Ribeiro Brandão<sup>1</sup>**

*Palmeira dos Índios, Alagoas, 18 de maio de 2018*

Caros leitores, suponho que, a princípio, seja estranho receber uma carta de alguém que não se encontra mais entre vós. Na verdade, não me encontro entre os vivos há algum tempo, então deixem que eu me apresente. Me chamo Simão Bacamarte, provavelmente vocês já conheçam minha história. Dediquei minha vida à ciência, à psiquiatria e ao estudo da loucura. Fui um dos maiores alienistas que já habitaram o Brasil, Portugal e Espanha, e, para estudar mais ainda a mente humana, voltei à minha cidade natal, Itaguaí, e criei a Casa Verde. Formulei teorias, fiz experimentos com a população itaguaense, coloquei quatro quintos dos meus conterrâneos na Casa Verde, e, por fim, acabei internando a mim mesmo, colocando, assim, minha última teoria em prática.

Após dezessete meses autoaprisionado no manicômio e estudando a minha mente perfeita, morri. Este é o momento em que todos devem estar, novamente, se perguntando como estão recebendo, em 2018, uma carta de alguém que já está morto. Quase que parafraseando um personagem tão ilustre quanto eu — e que deu as caras por aí um ano antes de mim —, eu diria que não sou propriamente um escritor defunto, mas um defunto escritor. Minha história se passou em meados

---

<sup>1</sup> Edvaldo é natural de Delmiro Gouveia, sertão de Alagoas. Psicólogo e pesquisador, é graduado em Psicologia pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL), Campus Arapiraca, Unidade Educacional de Palmeira dos Índios, e mestrando em Psicologia na área de concentração de Estudos Psicanalíticos pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGPsi/UFGM). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8434238811854942> E-mail: [edvaldorbrandao@hotmail.com](mailto:edvaldorbrandao@hotmail.com).

do século dezoito, morri com pouco mais de quarenta e sete anos, num dia quente primaveril. Fui tomado por um mal súbito e, por estar sozinho na Casa Verde, me vi sem ajuda. Logo após desencarnar, percebi o que havia acontecido. Minha primeira constatação foi que, apesar do que eu acreditava, existia uma alma, o ser humano não era só um amontoado de células. Fiquei ali, observando meu próprio corpo sem vida até que, alguns dias depois, minha esposa veio fazer uma visita e se deparou com o que restara de mim.

De início foi um choque, ela saiu aos gritos do manicômio e, em instantes, metade da população de Itaguaí estava na frente da Casa Verde. No dia seguinte uma multidão foi acompanhar o meu enterro, o prefeito decretou luto oficial em memória de um dos cidadãos mais ilustres que já habitara a pequena cidade. Enquanto isso, eu observava tudo, quietinho no meu canto. De qualquer forma, não volto aqui para contar o que aconteceu com os habitantes de Itaguaí, até porque minha vida nunca foi voltada a eles, e não é a morte que vai ser. Venho para trazer novas reflexões que algumas décadas de ócio me trouxeram sobre a loucura. Logo após meu velório, comecei a vagar sem destino pelo planeta, conheci outros desencarnados, e tudo ia bem, até que em um determinado dia descobri algo que me chocou bastante: existiam deuses. E outra coisa me chocou ainda mais: a Loucura era uma deusa. Como assim?! A partir daí, mais nada fazia sentido, mas concluí uma coisa: precisava ir até a Loucura e falar pessoalmente com ela, talvez isso trouxesse respostas para minhas dúvidas. E assim fui, segui por todos os lugares possíveis em busca da deusa que fora meu objeto de estudo durante minha breve passagem pela vida.

Depois de muito vagar, finalmente descobri seu paradeiro e fui ao seu encontro. Ao chegar lá ela, por ser uma deusa e de tudo saber, já estava à minha espera. Encontrei-a num traje absurdamente extravagante e com cabelos da cor de fogo. Por um segundo fiquei imóvel, até que ela veio e me cumprimentou como um velho conhecido. Mudo eu estava, calado fiquei. Loucura tomou a iniciativa e disse que ninguém poderia apresentá-la melhor que ela mesma. Disse que era amante do Amor Próprio e do Autoelogio; que, ao contrário dos outros deuses, não esperava que ninguém a elogiasse, por isso o fazia. Nesse momento, consegui verbalizar algumas palavras, perguntei se ela era boa ou má. Logo, ela virou para mim e disse que era, simplesmente, a mais importante e benevolente das deusas. Descreveu a si mesma como a mais amada, embora, na maioria das vezes, esquecida. E então começou a contar sua história do começo. Contou que era filha de Plutão com uma ninfa, chamada Neotetes. Seus pais não eram casados, ela se descreveu como filha do prazer e do amor livre. Nesse momento eu já estava sentado em sua frente, apenas observando enquanto a ilustre deusa contava sua história.

A deusa me olhava fixamente, e recordava em voz alta de quando, ao nascer, começou a rir copiosamente na cara de sua mãe. Na sala de parto,

já contava com um grupo de fiéis escudeiros, eram eles o Amor Próprio, a Adulação, o Esquecimento, a Preguiça, o Prazer, a Insensatez, o Sono Profundo e o Riso. Acompanhada por todos esses criados, ela tomava para si o domínio de, praticamente, tudo no mundo. Nesse momento, a interrompi e perguntei como ela podia se dizer tão importante se era tão malvista perante os mortais. Então, ela sorriu com deboche e disse que só estava começando. Nesse momento, me perguntou qual a coisa mais importante para os seres humanos, logo respondi que era a vida. Ela me fitou com um olhar calmo e disse que o Prazer e a Insensatez eram os principais motivos para a procriação entre os seres humanos. E continuou, perguntou-me quem casaria se antes parasse e refletisse sobre tudo que vem junto com o matrimônio, no que classificou o casamento como arte da Insensatez.

Questionou, mais uma vez retoricamente, como alguém que já foi casado resolve casar-se outra vez, e, logo em seguida, botou a culpa no Esquecimento. Abismado com o que ela acabara de dizer, fiquei sem palavras. Enquanto a acompanhava pela sala, ela continuava o falatório. Disse sobre como as crianças são inocentes e amáveis, como fazem coisas insensatamente e, mesmo assim, todos observam admirados. Tudo graças à Loucura, que faz com que crianças sejam altamente espontâneas; coisa que se esvai ao passo que elas vão crescendo e tomando consciência do mundo, então logo viram adolescentes tediosos. Testificou o quão a vida dos adultos é algo monótono, pois estes tentam ficar cada vez mais longe da Loucura. Quando sentem a necessidade de colocá-la para fora, embriagam-se e fazem tudo que querem fazer, no dia seguinte culpam o álcool. Ao falar dos idosos, salientou como ela os ajuda a lidar com o fim da vida, fazendo com que eles bebam da água do Esquecimento e voltem a ser crianças.

Estupefato com tudo o que ela me contava, interrompi e perguntei se poderia o ser humano viver a vida toda com a felicidade das crianças, e ela respondeu que sim, porém a maioria está muito ocupado buscando a sabedoria. E prosseguiu, agora falava sobre a amizade, sobre como nós fechamos os olhos aos defeitos dos amigos e apreciamos os vícios deles como se fossem virtudes, neste momento lembrei do meu velho amigo Crispim, até me perdi no que a deusa falava, quando voltei à tona ela continuava a se gabar por manter amizades que duravam vidas e vidas. Daí ela falou uma das coisas que mais me marcaram de toda a conversa, disse que quase todos os homens são loucos e isso é algo que faz com que todos sejam tão parecidos. No fim das contas, tive um pouco de razão em meus estudos.

E então a Loucura desatou a falar do Amor, sobre como um amante vê beleza no outro mesmo quando não se há tanta beleza assim; sobre como a maioria dos relacionamentos são apoiados na Adulação e nos Prazeres, e sobre como existem tantas *loucuras de amor*. Para a deusa, todo romance tem um pouco

de Loucura. E, assim, ela concluiu, falando que a Loucura é quem torna capaz todas as relações humanas e está presente em praticamente tudo. Nesta altura, eu já estava absolutamente fascinado por tudo o que ela me contara, e refiz minha pergunta: por que, mesmo sendo tão importante, é tão esquecida pelos homens? Por que não existem adoradores da Loucura, templos em sua homenagem, estátuas da sua imagem pelos parques...? Como se já esperasse essa pergunta, ela me olhou e disse: *Todos os mortais são estátuas a mim erguidas, imagens vivas da minha pessoa. Vários deuses têm templos em lugares específicos do mundo, mas meu templo é o mundo como um todo. Sou celebrada onde há liberdade, nos entremeios da tão perseguida lucidez que, no fim, é monotonia.* Ali, eu já não tinha mais perguntas.

Após isso, nos despedimos, e ela disse que minha maior loucura foi buscar respostas para o que não tem necessidade de ser questionado. Logo, eu era um cidadão tão são quanto qualquer um em Itaguaí. E também tão louco. Vagando mais uma vez morte afora, vim parar na cidade de Palmeira dos Índios, interior de Alagoas, e decidi lhes escrever. Escrevo essa carta póstuma lembrando do que fiz em vida; não posso voltar atrás, mas trago este recorte do que aprendi em morte. Escrevo para contar que, enfim, consegui o que tanto queria: entender a loucura — ou melhor, a Loucura. E também quero trazer uma mensagem para quem ainda está entre os vivos: celebrem a Loucura e tudo que ela proporciona, afinal, a Loucura é o que dá razão à vida. Nos meus estudos, pensei que a loucura fosse uma ilha perdida num oceano de razão, depois achei que fosse um continente, mas agora concluo que a razão é que é uma ilha perdida num oceano de loucura, e tudo isso graças à deusa. Enfim, agradeço pelo tempo e pela consideração às minhas palavras.

Cordialmente,

*Dr. Simão Bacamarte*

# naquela noite: uma história de feminicídio

**Adriana Merly Farias<sup>1</sup>**

No chão do quarto dos fundos, eu tentava me mover. Meu corpo doía, a cabeça latejava. E mesmo com a vista embaçada, pude vê-lo tremendo, roendo descontroladamente as unhas. Eu queria gritar, pedir socorro, mas não tinha voz. Minha mente oscilava entre o real e o imaginário enquanto eu tentava me libertar. De repente, meu corpo parou de doer. Um frio sinistro me alfinetava e eu já não sentia meus braços, nem minhas pernas. Somente o coração acelerava freneticamente. Não sabia até que ponto aquilo tudo era delírio, quando finalmente, com a vista agora mais nítida, pude vê-lo cobrindo um lençol sobre mim.

Apaguei e despertei minutos depois, no meio do nada.

Eu vagava num lugar sombrio tentando encontrar minha antiga casa. Eu queria voltar, mas não sabia para onde. E mesmo com tudo confuso, eu sabia que algo terrível havia me acontecido. No meio daquela agonia, a única sensação física que eu ainda sentia era uma dor na cabeça infernal. Então logo recordei a cena: os gritos, o empurrão, a queda. Eu e meu companheiro havíamos discutido, e num ímpeto de fúria ele me empurrou.

Sempre que se irritava, ele mudava de personalidade. Alterava a voz, quebrava um prato, um copo, ameaçava ir embora. Além dos gritos, chutes na porta, xingamentos ao longo de cinco anos.

Naquela noite, porém, foi a primeira vez que me agrediu fisicamente.

Nos últimos dias eu andava eufórica quando soube que seria promovida. Longe de ficar feliz, ele passou dias me atormentando, dizendo que eu não aguentaria a pressão, que não tinha inteligência emocional. Ficou me lembrando do dia em que chorei descontroladamente quando o cachorro morreu, de quando me irritei com a vizinha sem motivo, de quando tive crise de ciúmes só porque ele

---

<sup>1</sup> Mestre em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ), bacharel e licenciada em Letras- Português/ Inglês (Universidade Candido Mendes/RJ). Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (Campus Tauá). E-mail: [adriana.merly@gmail.com](mailto:adriana.merly@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-1096-9706> Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5744538130065887>.



chegou em casa de madrugada, e de outro quando eu fiquei histérica e gritei com a mãe dele. Sem falar que, se tivéssemos filhos, certamente seria preciso contratar uma babá porque sozinha eu não daria conta.

Tudo aquilo me provocou um surto de insegurança. E culpa. Eu me sentia culpada pelo fato do meu sucesso incomodá-lo. Ele estava frustrado por não ter tido a mesma sorte e eu não podia ser egoísta fazendo com que ele se sentisse diminuído. Tudo o que eu queria é que nossa vida voltasse ao normal. Mas que vida? Nada naquela relação, há muito tempo, já não me satisfazia. Havia algo irracional que me amarrava àquele relacionamento infeliz: medo de ficar sozinha, uma dependência física e emocional imaginária.

Naquela noite cheguei um pouco mais tarde. Eu queria contar sobre os meus primeiros dias no novo cargo, mas achei melhor evitar crises. Segui minha intuição e entrei sem fazer alardes. Mas não pude evitar. Todo sentimento de orgulho, entusiasmo e prazer, um prazer que não tinha a ver com ele, irradiavam em meus olhos. Foi o suficiente para humilhá-lo.

Ficou sério, calado por um tempo. Depois começou a reclamar da vida, do estresse do trabalho, das contas que só aumentavam, da sujeira, da bagunça da casa. Não demorou muito, com tom de ironia, perguntou sobre o motivo da minha felicidade. Fiquei calada. Tudo o que eu queria era tomar um banho, descansar, mas como ele não ia me deixar em paz enquanto não começássemos uma briga fui para o quarto dos fundos, que era para onde eu ia sempre que queria evitá-lo. Às vezes funcionava. Eu ficava lá por um tempo, naquele cubículo quente, desconfortável, até ele me esquecer.

“Tô falando contigo, porra!”

Francamente eu não queria brigar. Uma estranha rejeição que passou a me dominar. Por que mesmo eu continuava com aquele homem?

“Tá se achando? Se olha bem no espelho.” Achei melhor sair dali antes que ele começasse. Não seria a primeira vez que ele me faria sentir uma imbecil, uma velha que não se enxerga, uma puta que se faz de santa. E, antes que eu pudesse sair do quarto, ele me pegou pelo braço.

“Me solta, seu babaca nojentto!” Não era a primeira vez que brigávamos daquele jeito, trocando ofensas. Raramente eu reagia, por vergonha dos vizinhos. Mas, quando acontecia, era ele quem dominava o jogo.

Finalmente soltou meu braço. Depois se fez de vítima e ameaçou fazer as malas, esperando que eu implorasse perdão, como nas outras vezes. Naquela noite, porém, não houve pedido de desculpas, nem choro, nem palavras doces. Estranhando meu comportamento e meu olhar de desprezo, ele recuou. Tivemos alguns segundos de trégua, até eu pegar meu celular e me dirigir até a porta. Tudo naquele quarto asqueroso estava me sufocando. Revoltado, ele pegou meu celular

e arremessou na parede. Por fim, perguntou quantas vezes eu tinha transado com meu chefe, porque inteligência e capacidade profissional eu não tinha.

Indignada, arremessei meu celular de volta em sua direção. Trocamos mais ofensas. “Cala a boca, piranha!”, e como eu não obedecia decidiu mostrar quem tinha a força. “Mande calar a porra da boca!”, e quase esmagando meus dois braços me atirou com toda fúria contra a parede. Segurei o choro. Precisava sair daquele quarto, sumir daquela casa.

“Sai da minha frente.” Minha voz já estava embargada.

“Há quanto tempo você tá dando pra aquele gerentezinho de merda? Me fala! Responde, sua puta!”

Tentei empurrá-lo, tirá-lo do meu caminho, mas ele foi mais ágil e me empurrou de volta, com tanta força e ódio, que eu não tive onde me apoiar. No trajeto forçado até o chão, minha cabeça quase se abriu na quina de uma mesinha velha. Depois de quase cinco anos, naquela noite, eu me libertava. Determinado a me colocar de volta no meu lugar, ele entendeu que precisava fazer mais do que quebrar um objeto ou me insultar. Disposto a me anular pra sempre, me empurrou, traumatizando literalmente meu cérebro.

O homem que me matou está livre.

Ficou preso por um tempo, mas agressores e assassinos como ele são premiados com liberdade condicional, redução de pena, empatia e perdão da sociedade.

Meu assassino está livre pra reconstruir sua própria vida depois de ter tirado a minha. Livre pra encontrar sua próxima vítima, a fêmea que ele atormentará, e quando ela quiser se libertar ele não hesitará em empurrar, ou quem sabe dar um soco, esfaquear, apertar o gatilho. Em pouco tempo sairá da prisão e a morte dessa mulher será esquecida como a minha.

# memória é tudo

Gracinara Teixeira<sup>1</sup>

Ir ao mercado para fazer as compras da semana é algo bem comum para todos nós.

Eis que estou em um dos corredores escolhendo qual leite em pó comprar e...

– Oooooiii!

– Oi.

– Quanto tempo, hein?

– Ehhh...

– Você não tá lembrando de mim?

– Desculpa, não.

---

<sup>1</sup> Professora licenciada em Língua Portuguesa e Literaturas brasileira e portuguesa pela UFRJ. Especialista em Supervisão Escolar pela UFRJ e Mestra em Letras pela UFRJ.  
E-mail: [gracinarasteixeira@gmail.com](mailto:gracinarasteixeira@gmail.com).

# o escritor e a essência literária

Adriana Claudia Martins<sup>1</sup>

Ele...

O Escritor.

É sobre Ele.

Que escreve na escuridão e que é capaz de tanta clareza.

Que narra na solidão e sem ajuda.

Que minuta na ausência das linhas e sem padrões.

Que registra quando menos consegue ser.

Ah!

Ele é tão puro, tão livre, tão simples.

Ele, o teórico literário mais humanizador.

Ele, que narra na existência de si e do Outro, para ao Outro doar a própria alma.

Oh, Escritor...

— É próprio de teu coração a sensibilidade para com a arte literária! —  
confesso sem pressa.

Assim, neste cenário, eu me coloco a observá-lo.

— Para onde vais? — pergunto-lhe, já com saudades.

Ele me estranha...

No entanto, interessado, Ele afirma:

— Vou para onde a letra está. Naquele descaminho de um quebrar das próprias pernas, da letra e até das minhas. Vou para o lugar em que a palavra me compreende, para onde os escreventes, os caminhantes, os pensantes se encontram consigo mesmos. VOU.

Oh, Escritor...

---

<sup>1</sup> Dra. em Letras: Estudos Literários (UFSM/RS); Dra. em Educação (UFSM/RS); Mestre em Letras: Estudos Linguísticos (UCPEL/RS); Professora na Universidade Franciscana (UFN/Santa Maria/RS). E-mail: [adriana.martins@ufn.edu.br](mailto:adriana.martins@ufn.edu.br). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1830-577X>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5747878906492415>.

— Que falta fazes tu! — declaro com profundidade.

Eu, então, no imaginário o reconheço e anoto:

— Sim. É próprio de teu interior a sensibilidade, pois, caro Escritor... Só tu traduzes teu pensamento com profundidade. Só tu és hábil para correr sem pressa entre a realidade e a literatura. Só tu és capaz de olhar e ver para além de um único espelho. Só tu te colocas no invertido desta imagem e é um refratado consciente. Tu és, necessariamente, confuso, perdido e desformatado e, ainda assim, só tu és capaz de representar a humanidade.

Oh, escritor...

— O que sugeres para nós que tuas letras sentimos e significamos com entusiasmo? — pergunto-lhe, já em um último momento.

Ele, então, descontinua seu ritmo e me fita. Meio que sem mais me estranhar, volta-se no próprio de seu caminho e vai... E, por fim, perde-se no meu sonho de leitora, cujas iniciais do próprio nos aproximam.

Fico ali.

Fico ali.

Fico imersa.

No ato.

Nos versos.

Na textura.

Na arte...

Por fim, com as letras e sem precisar das linhas, confesso minha leal homenagem:

— Escritor, neste teu ato responsivo e humano, singular e múltiplo de tua existência, Tu me ensinas a essência literária!

# o nome da rua

Emily Aragão<sup>1</sup>

As palavras ruins de seu vocabulário eram poucas, calculadas, obedeciam a uma métrica para o caso de serem usadas, entendendo que, uma vez lançadas, já não retornam mais. Embora todo esse cuidado não fosse um simples costume metódico, ele vinha em forma de hábito, sempre suspenso sobre os sentimentos, fazendo parte da sua vida como o ato de acordar pela manhã, o temor a Deus e o amor pela fé. O café pelando a língua era amaldiçoado de forma hostil, “ah, desgraça!”, agora o leite que ferve demais é apenas reclamado, “só o que faltava!”, sem muita propriedade, em um resmungo cuspidor. Por fim, o copo quebrado, que escorrega das mãos ossudas, com o anelar marcado pela faixa de pele branca, descolorida, anunciando uma aliança retirada para o serviço entre a esponja, a espuma e a água de uma torneira que respinga. Esse momento, de vidro partido, não é falado, o vazio de seu intervalo é preenchido por um suspiro e logo uma oração começa, pois, se muitas coisas dão errado de uma vez, existe pouco a se fazer sobre elas, além de desejar que todas juntas façam um bem. Mas que bem há na vida? Existe Deus, é claro, e o amor que uma mãe sente pelos filhos, com o primeiro poderia resolver no domingo ou na escola dominical. Lembrou-se das mulheres, as senhoras, com suas línguas tão enormes que nem todo café do mundo seria capaz de queimá-las. Estão sempre cochichando ao padre, assim decidem quais das moças dos grupos lerão os melhores salmos, é fácil perceber, ninguém era rico naquela parte da cidade, mas bons bolos e um filho advogado sempre geram alguma comoção. Ele trabalha no cartório, sua velha mãe foi amiga do padre anterior, o avô havia sido diácono e agora ela regia a paróquia com punhos de ferro. Havia reformado tudo, posto uma padronagem de gesso e piso de porcelanato onde antes revestiam madeira e cerâmica. Cerâmica colorida e cheia de padrões, lembravam-na do piso da casa quando moça, onde se comprava o revestimento em caçambas para baratear o processo, instalando um mosaico de combinações e estilos aleatórios na sala de estar. Hoje em dia, é tudo gesso e LED, Maria era iluminada por uma luz branca de 3 volts, um pequeno refletor que cegava ela e o menino Jesus. Já não havia madeira nos altares, nem velas de verdade, nem

---

<sup>1</sup> Bacharelada em Filosofia pela Universidade do Rio Grande do Norte, pesquisadora acadêmica nas áreas de Estética Filosófica e Filosofia da Arte com foco em artes visuais e literatura de vanguarda. Email: emily.aragao.052@gmail.com.

candelabros, ou lâmpadas redondas e amareladas, de quando o silêncio se fazia supremo e era possível ouvir seu zumbido interior.

Estava tudo mudando rápido, seus três filhos iam tomando rumo na vida e dois deles já não moravam mais lá, um sempre voltava, na medida que se juntava com a mulher, também se afastavam e a brigarada tinha início, dia sim, dia não, um caldo das mesmas reclamações que sustentava a relação. Se importaria menos, pois os filhos devem tomar as decisões e são eles que convivem com elas, já não tinha sido muito atormentada pelas suas? Se importaria menos, se isso não afetasse o contato com o seu netinho, ah, que menino mimoso, seus olhinhos espertos e bochechas redondas, ele realizava o ato de fazê-la avó, tinha a impressão de servir bem ao papel de mãe, e tia, mas o de avó oferece um toque mágico e aquele garotinho fazia parte dos seus pensamentos antes do café e antes de dormir, hora em que se pensa as coisas mais importantes do dia. Estava tudo mudando rápido, há o bem no amor que uma mãe sente pelos filhos, poderia tentar dizer o amor que os filhos sentem pela mãe, mas a mágoa que existe na origem do desencontro desse amor a machucava, trazia à memória o entendimento de que apenas amar não é suficiente para amolecer um coração irredutível. Por isso, Deus vinha antes, ele sim poderia realizar aquilo que ela desejava tanto, romper o laço de confusão e torná-la mais aberta. Desde sempre aquelas crianças a haviam mantido viva, seu amor permanecia forte, refletido em suas orações, mas as palavras, distintas, que se aproximam de um coração petrificado pois escorregam pelas frestas até o centro, essas que lhe faltavam mais. Não conseguia usá-las tão bem quanto sua irmã mais velha, que escrevia cartas belíssimas, ou tinha o gênio agitado de sua irmã mais nova, capaz de brigar com qualquer um, por qualquer coisa. Ela tinha o amor e a fé, pareciam-lhe suficientes. Caso não fosse, pois se há bem na vida, há também, pelo menos, o dobro de mal, só para fazer do bem que existe, apesar de menor, mais forte ainda. Caso não fosse, ela deveria senti-los mais forte, pensá-los mais alto, para fazer com que suas poucas palavras atravessassem a pedra como Deus andou sobre as águas. Tudo estava mudando tão rápido, gostava de pensar que ajudava seu filho mais novo, que ainda morava com ela, sabia que sim, precisava que sim, preparando refeições, enchendo sua garrafa d'água, ele saía para o trabalho e ela se preocupava além da conta, o dobro de mal é muito para um mundo só. Ligava para a filha, conversavam do dia, da noite anterior, diziam das melodias das memórias, as delas e dos outros.

Era preciso deixar a casa, atravessar a cidade para comprar alguns botões. Apenas uma loja tinha os botões corretos no preço certo, adiou tanto essa tarefa e eram só botões, devia comprá-los logo, mas eram só botões, pra que sair de casa? Calçou as sandálias, dada a hora, seu banho tomado poderia servir a uma das duas coisas, hoje seriam os botões, amanhã, talvez ficar em casa. O vestido florido lhe servia bem, fresco para o dia, com dois palmos de comprimento abaixo dos joelhos,

contornava o problema da ausência de mangas com um casaco fino e curto. Tinha outro nome, quase nunca lembrava... Xale, bolero? Ele lhe prestava o favor de jamais mostrar os ombros em qualquer ocasião pública, sendo uma mulher casada, no processo de envelhecer, seu tempo de roupas sem mangas havia chegado ao fim. Cogitou chamar um carro, não lembrava como usar o aplicativo e também tinha pouco dinheiro. Atrapalhar um dos seus filhos só em último caso. Mesmo assim, estava sozinha e, como dito antes, se uma mulher como ela não deve sequer pôr os ombros de fora, muito menos entrar em um carro estranho, de motorista desconhecido. Ouvia tantas notícias nos jornais, mas principalmente na paróquia no fim da tarde, das barbaridades que se faziam com as moças desavisadas, jamais se arriscaria assim, mal conseguia suportar escadas rolantes em shoppings, preferia os caminhos alternativos e o ônibus nunca lhe dava assombros. O dobro de mal sempre significa o dobro de riscos. Havia coisas mais importantes na vida por que se arriscar do que botões.

Uma condução lenta, o motorista ranzinza. Porém o clima estava ameno e o outono era como a primavera, trazia boas chuvas para manter o verde dos canteiros que a deixavam alegre, o laranja nas flores de cosmos, a palidez nos guarujás e o roxo das jitrinas. Qualquer tipo de flor de erva daninha que se espalha entre a rua e o meio-fio, rompendo um terreno baldio, uma zona de terra onde as crianças da região jogavam bola. Esses lugares vinham ganhando fim, mesmo aqui, no bairro onde não se vê muita gente rica, talvez um carro na garagem e um filho formado, nada de muito chique, onde a maioria dos avós nem sabe ler e a educação é um mérito recente. Mas os campos improvisados sumiam, os loteamentos ganhavam lugar e uma mata calma e fechada sobre a duna desaparecia lentamente. Matavam-na, a natureza, a duna, preferia não julgar aqueles que erguiam seus barracões e só tentavam sobreviver com o que há de bem pros outros, pois a eles resta sempre muito pouco. Sentia que dessa vez imperava algo distinto, que não partia das pessoas, as ruas que antes começavam sem nome, ou CEP, agora abriam-se rapidamente entre o vazio e o mato, com riscos projetados para receber um novo condomínio com nome no outdoor antes da primeira laje erguida. Lembrou-se da sua pacata casa, tão pouco sua, emprestada, embora cuidasse tão bem quanto, nunca teve a autoria ou pertencimento, seu nome não constava em nada além do RG, da certidão de nascimento e de casamento. Não muitos anos atrás, ia dormir vendo as telhas, sentia a poeira fina formar camadas no seu rosto pela manhã, dormia benzida pelas brigas dos gatos, como sempre fizera no interior onde nasceu, no qual as fêmeas parecem entrar no cio rápido demais. Essas coisas novas, bonitas e que algumas até invejava, elas mudavam a paisagem, isso por si só não causava tanta reação, o que assustava mesmo era como isso vinha mudando as pessoas. Fechava-se a padaria do velho Inácio, ele voltava pro sertão para se aposentar pela segunda vez, viver tranquilo, ou tentar, depois de ter



criado essa vida na cidade, mas nessa outra parte dela, onde o mundo é um pouco mais calmo e as crianças saíam pra brincar na rua, causavam confusão e dormiam depois do jantar. O tempo dos amigos de verdade e namoros de portão. Tudo mudava muito rápido e ela sabia que não tinha jeito, não era assim tão ingênua, mas temia por si mesma nesse novo mundo, esperava que as borboletas que as flores silvestres da primavera-outono trazem acalmassem seu coração. Dessa forma, Deus não poderia ser tão diferente de uma borboleta, há beleza e sabedoria nelas, desejava que houvesse um pouco disso em si também. O movimento do ônibus lembrava as viagens para o interior, naquelas estradas horríveis desbravadas pelo pinga-pinga calejado, agora, falavam de construir pedágio e uma nova rodovia, mas tudo era muito lento nesse lugar onde o sol castiga, ele toma mais rápido as vidas das pessoas, não de todas, apenas as que ele consegue observar de perto.

Desceu no ponto, muitas casas novas, comércio novo, vidro e decorações arrojadas, tudo para dizer que é caro viver e, se pretende fazer direito, é melhor ir separando a poupança. Não havia resquícios da cumplicidade de um bairro comum, de um rosto conhecido e de uma conversa de bom-dia. As ruas eram asfaltadas mais rápido, o que é bom, a conta de energia vinha mais cara, o que é ruim. Não há forro que esconda as telhas nuas do teto que lhe escondessem também a verdade, retirando a sensação de que algo no mundo passava rápido demais e que agora era apenas inadequada para ele. Talvez os outros se importassem mais com esse efeito, em requintes de pavor, mas ela gostava de reviver e relembrar das lâmpadas amarelas e acender velas de verdade. Sem nenhum problema maior, conformada com tudo desse outro mundo, que, no presente, habitava apenas a sua lembrança. Os cabelos deixou embranquecer, após anos e anos de tintura e retoques. Se sentia jovem e antiga, o que é curioso, num mundo velho e moderno. Chegou onde deveria, deparando-se com um cenário sem rastros evidentes da loja de aviamentos, a mesma onde sempre comprou os melhores botões. Talvez, caso saísse mais vezes de casa, perceberia menos a transformação do mundo externo, como um golpe seco na boca do estômago, se converteriam em pequenos beliscões que logo desvanecem. Sem a tontura e o sufocamento da percepção de súbito. As sobras eram uma sala vazia, sem letreiro, fechada há semanas na qual uma folha de papel anuncia a demolição, sem demais considerações, ou um simples “nos mudamos para...”. O estabelecimento fechou, em pouco tempo daria lugar a um centro comercial, assim como todas as propriedades nessa fileira da rua, todas com o mesmo fim, derrubadas, desaparecidas. Ano que vem será como se nunca tivessem existido. “Pela misericórdia!”, exclamou, com sua indignação beata, pegaria o caminho de casa, reclamaria mais uma ou duas vezes, contando a história para todos que cruzassem seu caminho, estava cansada, seus pés doíam, ficou com frio no fim da tarde. Era o dobro de muita coisa hoje, de uma mudança que faz tudo diferente rápido demais.

# o tango do último desejo

**Manoel Matias Medeiros de Araújo<sup>1</sup>**

Nenhum de nós entendia tanta labuta para nos livrarmos de uma defunta. Piedade não era a pessoa mais fácil do mundo, apontavam as suas escassas amigas, mas certamente dava mais trabalho com as canelas esticadas do que viva.

Quando o rabecão estacionou na frente da residência, o único inconveniente foi remover a mesa de centro e as quinquilharias banhadas em ouro – joias, ela diria – que repousavam naquele tampo de mármore negro e pesado, cuja aparência combinava com as sombras das janelas habitualmente fechadas. A ornamentação deu lugar a castiçais enferrujados, fornecidos pelo plano funerário, e uma prancha de vidro temperado, a qual, tão logo os homens a instalaram, explodiu e espalhou-se em vários pedaços feito um sopro num prato de comida seca, sendo necessário levar a mesa de jantar à sala e colocar o caixão em cima dela. Uma menina da rua, lembrando-se do dia em que a falecida rasgou a sua bola de voleibol, cuspiu no chão e sentiu-se amedrontada, velha do espírito ruim. A mãe comia bolachas, ignorando os estilhaços.

Compareceram ao velório umas oito pessoas, no máximo, todas da vizinhança. Piedade nunca frequentava outro local senão sua própria casa – aparentemente, após a esquina, ninguém a conhecia.

Seu pai fora um oficial da Marinha que falecera embarcado, levantavam essa hipótese frequentemente, afinal a velha recebia dinheiro de algum modo e de algum lugar sem trabalhar. Só poderia ser uma pensão gorda, daquelas de invejar família de ex-combatente. Havia quem desconfiasse dessa história. Ela mancava de uma perna e poderia muito bem ter se aposentado cedo, as falcatruas comiam soltas na Previdência antigamente, hoje é difícil de se conseguir um benefício até para um miserável. Enfim, não importa, de algum modo e de algum lugar a velha recebia dinheiro sem martelar um prego numa barra de sabão.

---

<sup>1</sup> Advogado e escritor. Autor do livro de contos *O teatro da insatisfação* (Editora Mondrongo, 2023). E-mail: mmatiasdireito@gmail.com.

A verdade é que não empregava esse dinheiro em futilidades. A casa era um palacete de primeiro andar, a decoração nunca decepcionava – colocava até guirlandas no fim do ano mesmo passando-o sozinha, enquanto a gente se espremia para comprar um peru de segunda categoria – e, sempre que despontava uma infiltração ou um buraquinho de salitre, chamava um pedreiro, um encanador, um jardineiro, qualquer-resolvedor-de-problemas.

Parecia haver pressentido o dia de sua morte, tamanha organização na casa inteira. Só estava escura, mas se tratava de um costume. Piedade vivia trancafiada. Nunca recebia a visita de parentes.

Até onde se conhecia, seu único sucessor era um sobrinho poeta de sanitários, que rabiscava versos em portas de banheiros públicos para fotografar e em seguida postar nas redes. Ele se privou da própria vida pulando de uma ponte. Soubemos da morte porque nessa ocasião ela viajou à sua terra natal, na Paraíba, e um vizinho se prontificou a passar uma vassoura nos cômodos. A cidade tinha um nome triste – Saudade, Solidão, Soledade, algo assim. Tornou-se mais reclusa ainda depois disso. Esse jovem tinha um futuro promissor: novinho, venceu um concurso do Governo Federal e acabou enviado a Buenos Aires para estudar violoncelo em um conservatório de música. Aprendeu o andamento, a cadência, a ternura, as paradas abruptas e a tristeza do tango, só que não aguentou muito tempo fora de casa e retornou alcoólatra, especulava-se.

Um cheiro desagradável irrompeu na sala e as pessoas começaram a se acusar mutuamente pela autoria da flatulência. Na frente da morta, que desacato! A menina ria, e colocaram a culpa nela, mas a catinga persistiu entranhada no ambiente. Só então olharam para a defunta. Estava ficando amarela, inchada e torta, dando a aparência de se sentir imprensada pelas abas do caixão. Os lábios arqueavam-se para baixo como num gesto de desagrado.

Certamente se esqueceram de realizar o embalsamamento, certamente. Era necessário adiantar o enterro.

Chamaram um padre, que encomendou o corpo com pressa, sem levá-lo à igreja. Numa raridade, recusou um lanche oferecido – não conseguia suportar o odor da derrota humana. Engulhou durante o réquiem inteiro e, tão logo o terminou, foi-se embora sob a escusa de que celebraria uma missa em um povoado distante. Os demais levavam lenços encardidos ao nariz, borrifados com uma alfazema doce encontrada na penteadeira de Piedade, cujo espelho há muito fora arrancado, ante os rachões na madeira escura. A aparência pessoal não a preocupava, até porque sair à rua (quando saía, no caso) envolta naquelas camisolas velhas, de tecido quase transparente pelo uso excessivo, era no mínimo uma loucura, um devaneio sensual, ou simplesmente um contrassenso. Havia quem gostasse, a exemplo de Seu Felinto, um velho solteiro do final do quarteirão,

e outros a recriminavam, numa crítica difundida entre os cochichos das calçadas. Os solitários, pensávamos, perdem a noção das coisas dia após dia, feito o pavio de uma vela que se esvai ao final de uma noite sem luz.

Fechou-se o caixão. As alças foram entregues ao conjunto de mãos cambembes que ora escorregavam no metal polido ora dirigiam-se involuntariamente aos narizes impregnados pelo fel de Piedade. Prosseguindo o cortejo, já na altura da soleira, a urna emperrou na guarnição da porta feito um cão caçador tentando invadir a toca de um preá.

Não se compreendia como o caixão havia entrado com tanta facilidade na residência e, em uma ou duas horas ali, crescera consideravelmente a ponto de não atravessar a porta. A madeira teria inchado? Os agentes do plano funerário lavaram as mãos, boçais, o serviço deles era do rabecão em diante. Ficaram esperando na calçada, fumando cigarros e rememorando bilhetes de apostas esportivas jamais premiados, os pexotes.

Alguém sugeriu inclinar a urna em noventa graus e passá-la assim, de banda.

Na agonia para se desfazerem imediatamente daquele bacalhau gigante, sacolejaram o caixão ao ponto de abri-lo e a morta, coitada, estatelar-se de cara no piso de antigos azulejos portugueses, tão bem zelado por ela, deixando uma nódoa esverdeada e disforme como lembrança. Com nojo, pegaram-na e tentaram arrastá-la até o lado de fora. Mas a finada recusou-se: abriu os braços, rijos, impedindo que a levassem, segurando-se à porta, às pernas alheias e ao rodapé da parede.

Meia-dúzia de horas esvaíram-se nessa ladainha e não deram cabo ao problema. A morta tinha cheiro de mar. A putrefação do corpo e o bafo úmido que anunciava a chegada da chuva formavam o aroma de um cais logo após o atracamento de um barco pesqueiro. O voo relutante das moscas substituíu os sons das ondas e do vento; carcarás atraídos pela carniça tomavam o espaço das gaivotas, compondo naquele palacete uma bela e triste marina sertaneja. Alguns desconhecedores do litoral intrigavam-se, uma praia é mais ou menos assim?

Torres de nuvens carregaram-se, o céu escondeu-se sob um tecido negro. Trovões espalhavam-se no mundo feito as lamúrias incessantes dos vizinhos. Passou a chover. Pelo menos os carcarás deixaram de rondar a residência, aqueles bichos malvados, assassinos de borregos.

Desesperançosos, começaram a cogitar a abertura de um buraco na sala para enterrá-la ali mesmo. No fim das contas, a casa permaneceria vazia. Talvez os responsáveis por uma eventual demolição do imóvel se assustariam com o descobrimento de uma ossada, mas esse já era outro debate.

Uma moça do plano funerário entrou no velório ensopada da cabeça aos pés pelo temporal que se formara, uma chuva cujos pingos seriam capazes de

encher um copo de água. Pediu desculpas por sujar o chão – agravar a sujeira, na verdade, porque havia uma mancha esquisita logo na entrada – e solicitou a atenção geral. Trazia consigo um bilhete encontrado nas vestes de Piedade. Leu-o:

— Não me permito morrer sem antes ouvir aquela lindeza. A fita está na primeira gaveta da cômoda. E não desarrumem as minhas camisolas!

Correram para o quarto. Seu Felinto quem encontrou o objeto. Suspeitamos, com asco, que a sua boa intenção tenha se resumido à procura de alguns outros utensílios – inomináveis, em respeito à morta. Havia uma inscrição na capa da fita cassete, mais precisamente uma dedicatória: *à minha tia, Piedade*.

Ligou-se o aparelho de som. Curiosos, ouvimos um tango agitado à maneira de um frevo pernambucano. No entanto, as juntas de Piedade amoleceram. Recolocamos o corpo no caixão e o levamos ao cemitério. O esgoto que resplandecia pela cidade depois da chuva transformava o fedor das carnes em alfazema. Optamos por abreviar a cerimônia, sem discursos, choros ou velas. Nossa parte estava concluída. Agora, o tempo e os vermes se encarregariam de soterrá-la de vez na pacata eternidade do esquecimento.

# princípio e fim

**Gabriel de Albuquerque Barbosa Baumann<sup>1</sup>**

No mundo das estrelas-do-mar, os moluscos, crustáceos e equinodermos as subestimam.

— O quão pretensiosas são essas criaturas molengas que vivem na água, e não sabem nadar! O quão delirantes são —, dizem as ostras, que, vaidosas, passam os dias a imaginar como seus parasitas serão joias mais belas do que as de suas vizinhas. O brilho de suas pérolas remete às estrelas do céu, distorcidas em posição, formato e cor, por conta da refração da luz, bem como no tempo, dados os anos-luz de distância.

Riem-se tirando sarro das versões marinhas dos corpos celestes. De um lado — literalmente, considerando a superfície d'água — as criadoras do nosso mundo e infinitos mais; do outro, esse bicho asqueroso, rastejante, vagaroso, ridiculamente simples enquanto organismo. Quem resolveu chamá-las estrelas? Não realizam fissão ou fusão atômicas, não brilham, não são famosas, nem fazem sucesso.

Ela se movia a passos lentos e curtos, porém muitos e simultâneos.

As ostras riam-se incrustadas à rocha salgada, sentindo seus respectivos parasitas se mexendo, gabando-se de suas futuras esferas minerais, que, segundo elas, tornavam-nas mais dignas do título de estrelas do que suas pobres colegas. Tolas. Não sabem que as estrelas-do-mar recebem esse nome por serem criaturas devoradoras de vida oriundas do espaço sideral? Um dia, uma estrela vai nos matar. Para as ostras, esse dia é hoje. É agora.

Como nunca visto em filmes de extraterrestres, a estrela do mar regurgitou seu próprio estômago nas ostras e lhes apresentou sua substância corrosiva. Com os numerosos braços de seus braços, envolveu uma das hereges num afago ácido, feito um ser que se projeta de uma ruptura dimensional do vazio e devora mundos com seus tentáculos gigantes gelatinosos. O suco gástrico desgastou a carapaça

---

<sup>1</sup> Bacharelando em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), além de mestre e bacharel em Engenharia Mecânica pela mesma instituição. E-mail: gabriel.baumann.108@ufrn.edu.br.

da ostra, fazendo-o ceder na região mais frágil sob a forma de pite, por onde o fluido corrosivo entrou.

O molusco prendeu sua respiração, enquanto via seu belíssimo parasita ser dissolvido numa reação química exotérmica que derretia seu orgulho e sua glória de viver. Durante esse magnífico processo digestório a ostra compreendeu: no início de tudo, a estrela do céu; no fim, a estrela-do-mar.

# salve, ananias!

Juliana C. Alvernaz<sup>1</sup>

na pandemia eu li *Boitempo*  
confundi as paisagens mineiras com as minhas  
Pucheu escreveu que comunidade era outra coisa:  
*ser solitário era ser solidário*  
isolei-me

o isolamento me aproximou da ideação das paisagens confundidas  
instaurou-se, então, a mais clichê das topofilias e nostalgias  
o substantivo inventado por Drummond, Boitempo,  
passa por memória  
também por espaço e pela consequente topofilia sino-americana  
boi tempo, o tempo do boi, o boi e o tempo...  
a memória que eu tinha do boi era uma sombra da morte ecoante:  
meu pai é açougueiro

o ser-estar-no-mundo drummondiano pegou-me pelo coqueiro  
ou melhor,  
por transferência, pela palmeira  
pelas palmeiras eram duas que  
habitam a esquina do passado

uma delas é insurgente e  
permanece no meio do paralelepípedo  
bem no meio do caminho...  
*havia uma pedra no meio do caminho*  
e uma Palmeira no meio da pedra

em Drummond e Atos dos apóstolos,  
Ananias era apenas um  
tomei o “s” final como desinência de plural

---

<sup>1</sup> Juliana Campos Alvernaz é graduada e mestra em Estudos de Literatura pela UFF e doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio. Atua como professora substituta de Estudos Literários na Unemat, campus Tangará da Serra – MT. E-mail: juliana.alvernaz@unemat.br.



e apelidei as duas palmeiras da minha antiga esquina  
de Ananias  
já que são duas Anania

as Ananias também imperam e permanecem na paisagem  
entidades em harmonia singular  
enquanto pessoas passam vivem e morrem  
elas vivem num estado de continuidade  
imponentes na *curva da estrada*  
acumulando experiência e respeito

a nostalgia provocada pela pandemia  
também me deixou obcecada pela minha mãe:  
Ana  
recém-aposentada apaixonada por plantas

nós fizemos uma leitura intensa de *Torto arado*  
no nosso incôscio clube de leitura  
falamos muito  
sobre Donana  
seus falares e sua história valente minha mãe  
virou fã de Itamar Vieira Jr.

Ana  
Ananias  
Donana  
tríptico de significados  
que transcendem a simpática assonância

o isolamento potencializou minha falta de Ananias e  
minha necessidade de Ana  
fui envolvida pelo bucólico  
– ou isso é coisa de homem branco? –

Ananias se tornaram símbolo do paraíso pós-pandemia  
comecei a sonhar com eles todos  
os dias  
os sonhos foram povoados com pessoas de lá  
até que tive uma epifania onírica:  
Ananias é...  
Ana.



# tema livre



**Sertão macabro: elementos fantásticos no conto “Os curiangos”**

*Ghastly Backland: Fantastic Elements in the Short Story “Os curiangos”*

Autoria: Bruna Martins Coradini

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2616-9029>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6251700055209727>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.215537>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/215537>

Recebido em: 31/08/2023. Aprovado em: 31/10/2023.

---

**Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira**

São Paulo, Ano 12, n. 23, jul.-dez., 2023.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

Contato: [opiniaes@usp.br](mailto:opiniaes@usp.br)

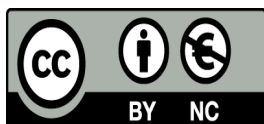
 [fb.com/opiniaes](https://fb.com/opiniaes)  [@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/revista.opiniaes)

---

**Como citar (ABNT)**

CORADINI, Bruna Martins. Sertão macabro: elementos fantásticos no conto “Os curiangos”. *Opiniões*, São Paulo, n. 23, pp. 220-245, 2023. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.215537>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/2023.215537>.

**Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)**



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

# sertão macabro: elementos fantásticos no conto “os curiangos”

*Ghastly Backland: Fantastic Elements in the Short Story “Os curiangos”*

**Bruna Martins Coradini<sup>1</sup>**

Universidade de São Paulo (USP)

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.215537>

**Resumo:** A temática fantástica é uma característica comum do conto regionalista, a qual respalda a forma de tentar expressar as dualidades entre o moderno e o arcaico. O conto “Os curiangos”, presente na obra *Os caboclos* (1920), de Valdomiro Silveira, é analisado neste artigo através das concepções dos críticos literários Tzvetan Todorov (1970) e Remo Ceserani (1996), em termos de procedimentos narrativos e temáticas encontradas nesse tipo de estrutura.

**Palavras-chave:** Regionalismo Brasileiro. Valdomiro Silveira. Literatura Brasileira. Literatura Fantástica.

**Abstract:** The fantastic is a common feature of the regionalist short story, which sought them as a way of trying to express the dualities between the modern and the archaic. The short story “Os curiangos”, present in the book *Os caboclos* (1920), by Valdomiro Silveira, is analyzed in this article through the conceptions of literary critics Tzvetan Todorov (1970) and Remo Ceserani (1996), in terms of narrative procedures and themes found in this type of structure.

**Keywords:** Brazilian Regionalism. Valdomiro Silveira. Brazilian Literature. Fantastic Literature.

---

<sup>1</sup> Bruna Martins Coradini é mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: [brunacoradini@alumni.usp.br](mailto:brunacoradini@alumni.usp.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2616-9029>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6251700055209727>.



## outra coisa é a brabeza (fantástica) do sertão!<sup>2</sup>

Em seu artigo “Conto fantástico regionalista no Brasil?” a pesquisadora Šárka Grauvová aponta que um dos motivos pelos quais foram comuns relatos fantásticos em contos regionalistas brasileiros, no início do século XX, foi a reação à rápida modernização da sociedade, que engendrou um embate entre o mundo cosmopolita e o mundo (ainda) arcaico brasileiro.

Para a tcheca, as produções literárias brasileiras, a princípio, buscavam o mapeamento e documentação do país atrelado à mimesis, de forma realista/naturalista, muito diferente das literaturas hispano-americanas, cuja preferência era por temas existenciais. No Romantismo, pós-independência, o teor regionalista das produções nasce da necessidade de se autoafirmar como nação diferente de Portugal, inserindo, na literatura, temáticas nacionais, como o próprio caipira, mas ainda sob perspectiva europeia. Dessa forma, tal busca por uma identidade nacional foi “[...] imposta de cima a uma comunidade sem voz articulada. Daí o fazer literário regionalista sempre abordar também a complicada relação entre a escrita e os excluídos.” (GRAVOUÁ, 2016, p. 68). Esse seria, portanto, um “empecilho” histórico para o não desenvolvimento da literatura fantástica em terras brasileiras. Por outro lado, estudos mais contemporâneos mostram que existiram e existem temáticas fantásticas em nossas produções, mas que foram negligenciadas pela nossa crítica.

Embora persista, tanto no plano quantitativo quanto no qualitativo, a diferença entre o fantástico hispano-americano e o brasileiro, a ressurreição da modalidade fantástica do conto comprova que a ideia da ausência dos contos fantásticos no panorama literário do país, possivelmente, não tenha sido apenas um resultado da criação literária comprometida com os usos e costumes do Brasil, mas também de um certo conceito da historiografia e da crítica brasileiras, as quais, no afã de demonstrar o abrasilamento de uma tradição literária que “veio pronta de fora” (Antonio Candido), realçavam obras de aporte sociológico, etnográfico e geográfico. (GRAVOUÁ, 2016, p. 69)

Segundo o pesquisador Júlio França (2023), o mesmo ocorre com as temáticas góticas na literatura brasileira que, erroneamente, eram interpretadas nas críticas do início do século XIX como “incomuns” em seus tópicos e ambientações, além de não colocarem em destaque o caráter documental e a “cor local” muito valorizados na época.

A partir da publicação de *O fantástico brasileiro: contos esquecidos* (2011), de Maria Cristina Batalha, os estudos fantásticos ganharam força e, em especial, o fantástico regionalista. Na análise de Gravouá, o conto regionalista produzido no início do século XX cumpria com as duas vertentes mencionadas acima, a da temática vinculada à uma problemática nacional acrescida dos temas mais imaginativos e universais. A pesquisadora cita Valdomiro Silveira como um dos escritores que perpassaram tais temáticas, uma vez que o paulista escreve sobre um grupo social e economicamente marginalizado (temática nacional) e traz, em “Os curiangos”, por exemplo, questões sobre a morte e superstição (temática imaginativa/universal).

Parte também importante desse artigo é a relação do fantástico com o período iluminista, no qual a racionalidade predominava. O fantástico aparece como reação à tentativa de apagamento dos instintos arcaicos do homem e de estar em contato com o mistério. Já no século XIX, o mundo da ciência e dos pensamentos por ela inspirados separa-se do mundo da vida, do indivíduo: “Esta velha ordem, na qual o homem fazia parte do universo, parece especialmente desejável em momentos de um acontecimento inesperado ou de perigo, sendo a fragilidade da vida colocada em evidência.” (GRAVOUÁ, 2016, p.70). É dessa brecha, a fragilidade, que o fantástico regionalista desfruta para explorar questões que a ciência não dá conta, como a morte, os eventos insólitos e a existência de seres sobrenaturais.

O perfil do autor regionalista é, assim como Valdomiro Silveira, o homem nascido no interior (no seu caso, nascido na zona rural de Bom Jesus da Cachoeira, hoje Cachoeira Paulista), mas que recebe instrução formal e torna-se um homem letrado culto (Valdomiro forma-se em Direito no Largo São Francisco, berço dos intelectuais brasileiros) e sente-se saudosista à terra natal, embora seja muito complexa sua *identificação* com o anacronismo rural. Nessa perspectiva, pode surgir o que Afrânio Coutinho (1986) denominou de “caipirismo”, representação caricatural do homem rural.

O conto fantástico, portanto, é propício para tratar das ambiguidades entre “razão moderna” (da qual, como homem letrado, o autor faz parte) e “crendice arcaica” (universo de suas personagens). O autor regionalista é considerado pela crítica um homem de duas culturas, a rústica e a elevada, e a sua produção fantástica seria uma tentativa de as combinar.

## as lentes de todorov

Em um mundo real, no qual é incomum a existência de fantasmas ou diabos, ocorre algo injustificável pelas leis naturais que o rege. A partir desse ponto, para o linguista búlgaro Tzvetan Todorov (1939 – 2017), em *Introdução à literatura fantástica* (1970), há somente duas escolhas: concluir que se trata de uma alucinação, ou seja, uma ilusão dos sentidos; ou que o acontecimento é verídico e que estamos diante de leis que desconhecemos. A fé absoluta e a incredulidade total no acontecimento sobrenatural nos levariam para fora do fantástico.

O fantástico ocorre nessa incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 2019, p. 30-31)

No início, toda história comporta um equilíbrio estático e, ao longo desse percurso, algo acontece, despontando para um desequilíbrio. O sobrenatural é um recurso que se ampara em rápida transgressão e rompe com um sistema de regras prefixadas.

Além disso, esse gênero engloba a integração do leitor com esse universo que as personagens habitam e suas impressões ambíguas diante dos acontecimentos narrados, isto é, existe a necessidade de sua hesitação. Segundo o crítico literário, existem três condições necessárias para o fantástico: a primeira é o texto impor ao leitor que considere o mundo das personagens real e hesite entre uma justificativa plausível e uma sobrenatural. Enquanto a segunda é que essa hesitação pode ser igualmente sentida por uma personagem, a qual o leitor torna-se crédulo. Já a terceira é a postura do leitor implícito diante do texto. Este deve evitar interpretações poéticas (o discurso emotivo e a estrutura poética nos afastam do fantástico) ou alegóricas (a existência de dois sentidos para a mesma palavra, por exemplo, pode remeter a um dos entendimentos fora da esfera do sobrenatural) da narrativa.

O fantástico esbarra em dois gêneros adjacentes, o *estranho* e o *maravilhoso*. Sabe-se que o fantástico ocorre justamente na hesitação tanto da personagem, quanto do leitor, em relação aos acontecimentos sobrenaturais sucedidos. Quando a narrativa termina, o leitor, se o personagem não tiver se decidido, realiza uma escolha, abandonando o mundo do fantástico. Caso o leitor decida que as leis naturais permanecem íntegras e explicam de maneira plausível o ocorrido, adentra o terreno do estranho (sobrenatural explicado). Se, pelo contrário, decide acatar novas leis que deem conta da explicação, bate na porta do maravilhoso (sobrenatural aceito).



Não existe aí o fantástico propriamente dito: somente gêneros que lhe são vizinhos. Mais exatamente, o efeito fantástico de fato se produz, mas somente durante uma parte da leitura. [...] o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto, por vir: logo, a um futuro; no estranho, em compensação, o inexplicável é reduzido a fatos conhecidos, a uma experiência prévia, e daí ao passado. Quanto ao fantástico mesmo, a hesitação que o caracteriza não pode, evidentemente, situar-se senão no presente. (TODOROV, 2019, p. 48-49)

Os gêneros estranho e maravilhoso podem ser desdobrados em mais categorias. O “fantástico-estranho”, no qual os acontecimentos parecem sobrenaturais durante toda a narração, mas recebem uma solução racional no final, como coincidência, sonho, drogas, ilusão ou loucura. Por sua vez, o “estranho-puro” é o relato de acontecimentos que podem ser totalmente justificados pela racionalidade, mas que são incríveis, chocantes, inquietantes, insólitos e, por isso, geram, na personagem e no leitor, uma reação semelhante à gerada no contato com textos fantásticos. Todorov considera que o “estranho-puro” não é um gênero bem delimitado, do qual a pura literatura de horror faz parte, e que só realiza uma condição do fantástico: a descrição de reações específicas, como o medo.

O maravilhoso, por sua vez, prolonga-se em outras duas categorias: o “fantástico-maravilhoso” e o “maravilhoso-puro”. O primeiro abriga as narrativas que à primeira vista são fantásticas, porém terminam com a aceitação do sobrenatural, aproximando-se, portanto, do fantástico puro, justamente pelo fato de permanecerem não-racionalizadas, sugerem a existência do sobrenatural. Os detalhes é que nos ajudam a decidir se a narrativa pertence ao “fantástico-maravilhoso” ou ao fantástico propriamente dito. Já o segundo, assim como o “estranho-puro”, não tem traços tão delineados. Nesse caso, o sobrenatural não desencadeia qualquer reação específica nas personagens e no leitor implícito. O “maravilhoso-puro” não é definido pelas atitudes da personagem ou do leitor frente aos acontecimentos, mas sim à sua própria natureza.

Quanto ao discurso, Todorov afirma que o sobrenatural advém do discurso figurado “ao pé da letra”, podendo nesse aspecto ter sua origem. A máxima “a esperança é a última que morre”, por exemplo, pode tomar formas literais dentro da narrativa fantástica. Outro aspecto observado pelo crítico nesse tipo de história é a utilização da primeira pessoa na narrativa, uma vez que esse recurso cria vínculos mais fortes com o leitor, além da personagem-narradora poder ter pontos de vista dúbios, facilitando a hesitação.

As temáticas que circundam essas histórias também foram matéria de estudo para Todorov, que as divide em duas categorias: “temas do eu” e “temas do tu”. Os “temas do eu” são subdivididos em *metamorfoses* e *existência de seres sobrenaturais*. Estes, mais poderosos que os humanos e simbolizando um sonho

de poder, são frequentes em textos fantásticos e compensam uma causalidade insuficiente:

Digamos que na vida cotidiana há uma parte dos acontecimentos que se explica por causas conhecidas por nós; e uma outra, que nos parece devida ao acaso. No último caso, não há, de fato, ausência de causalidade, mas intervenção de uma causalidade isolada, que não está ligada diretamente às outras séries causais que regem nossa vida. Se, no entanto, não aceitamos o acaso, postulamos uma causalidade generalizada, uma relação necessária de todos os fatos entre si, devemos admitir a intervenção de forças ou seres sobrenaturais (até então ignorados por nós). [...] Mas as palavras “sorte” ou “acaso” estão excluídas desta parte do mundo fantástico. (TODOROV, 2019, p. 118)

Chega-se, assim, ao conceito de *pandeterminismo*: tudo deve ter uma causa, mesmo que de origem sobrenatural. Esse conceito significa “que o limite entre o físico e o mental, entre matéria e espírito, entre a coisa e a palavra deixa de ser estanque.” (TODOROV, 2019, p. 121). As metamorfoses, por sua vez, representam a segmentação entre matéria e espírito, separação esta que se torna possível na literatura fantástica. O tempo e o espaço no sobrenatural não é o mesmo que o do mundo real, mas prologam-se e transformam-se.

Na categoria “temas do tu” é a sexualidade que está em pauta. O sobrenatural, como visto, situa-se em zonas limítrofes, em estados “superlativos” e o desejo como libido, por sua parte, é muitas vezes associado à figura sobrenatural do Diabo. Há outras transformações do desejo frequentes na literatura fantástica: o incesto, “o amor a mais de dois” (sendo o amor à três mais recorrente), o elo desejo-crueldade-morte (uma nuance dessa relação é o corpo desejável comparado ao cadáver ou a punição do homem transformando a pessoa de seu desejo em cadáver) e a necrofilia (muitas vezes no amor com vampiros ou mortos que regressaram ao mundo dos vivos). Grande parte dessas transformações não são necessariamente sobrenaturais, mas um “estranho social”. O amor intenso e excessivo pode ser punido através de princípios cristãos, ou louvados: “Nas obras em que o amor não é condenado, as forças sobrenaturais intervêm para ajudá-lo a se realizar.” (TODOROV, 2019, p. 147). Em suma, cabe à literatura fantástica as temáticas amorosas, nas quais ligam-se à morte, à vida após a morte, aos vampiros e aos cadáveres, em seus excessos, suas transformações e perversões.

No que concerne aos “temas do tu” e a abordagem de certos temas considerados tabus, o escritor utiliza-se do fantástico como uma forma de combater uma ou outra censura, utilizando-se, por exemplo, da figura do Diabo como culpado por atos indevidos. Os “temas do eu” também passam por censura, embora de forma mais indireta, quando são associados à loucura. Nas duas redes

de temas “[...] a introdução de elementos sobrenaturais é um recurso para evitar esta condenação.” (TODOROV, 2019, p. 167). Com os avanços dos estudos em psicologia, atualmente não se faz mais necessário apelar para a figura do Diabo ao se tratar de um desejo sexual exacerbado. Para o estudioso, essas seriam algumas funções sociais do sobrenatural.

## outras perspectivas...

A questão do fantástico na literatura tem sido amplamente discutida por diversos pesquisadores de maneira mais fluida em comparação à de Todorov, que o definiu com bases de estruturação bastante rígidas, o enquadrando na categoria de gênero. Quatro anos depois da publicação do búlgaro, Irène Bessière, em *Le récit fantastique – la poétique de l'incertain*, diverge que o fantástico seja um gênero textual, embora concorde que tais narrativas demandam traços insólitos<sup>3</sup>: “O relato fantástico provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios [...] Ele não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário [...]”. (BRESSIÈRE, 2012, p. 306).

Remo Ceserani, em sua publicação denominada *O fantástico* (1996), salienta dois tipos de tendências de abordagens na crítica literária para a definição do fantástico. A primeira o identificaria como um gênero literário historicamente limitado a apenas algumas produções do século XIX, reduzindo seu campo de ação: “[...] a tendência já está presente no ensaio de Todorov, que é muito seletivo ao identificar e definir o fantástico puro. Ele chega a excluir do seu cânone até mesmo um escritor como Edgar Allan Poe.” (CESERANI, 2006, p. 8). A segunda, por seu turno, é branda em demasia: “[...] tende a alargar, às vezes em ampla medida, o campo de ação do fantástico, na qual se encontra confusamente uma quantidade de outros modos, formas e gêneros [...]”. (CESERANI, 2006, p. 8). Ainda sobre os estudos do búlgaro, comenta:

Havia muito forte uma tendência a quase não dar espaço real, textual, ao elemento que era o intermediário do fantástico, a reduzi-lo a um momento quase virtual. Em outras palavras, o discurso de Todorov corria

<sup>3</sup> Pode-se definir como insólitos elementos da narrativa que destoam da realidade, do cotidiano vivido pelo leitor ou do senso comum. Para Enéias Tavares e Bruno Matangrano (2019), o termo insólito que aparece nos estudos fantásticos brasileiros, engloba várias produções nas quais o mundo real e o sobrenatural se intercalam e se interpõem. O termo seria, então, “uma macrocategoria, abrangendo diferentes nuances entre as diversas vertentes do chamado ‘Fantástico’”. (TAVARES; MATANGRANO, 2018, p.20).

risco de, a cada momento, reduzir-se a uma mera linha distintiva, a uma divisória: ou se cai de um lado, ou se cai de outro, o texto permanece na ambiguidade do fantástico somente durante um tempo da leitura, e depois se resolve ou pelo maravilhoso ou pelo estranho. Havia, além disso, um certo desequilíbrio entre as categorias postas em cena, não todas claramente definidas, não todas baseadas nos mesmos princípios, não todas provavelmente dotadas da mesma concreta capacidade de resumir as características estruturais de uma série de textos. (CESERANI, 2006, p. 55-56)

O crítico literário italiano, adotando uma visão mais consonante com a de Bessière, acredita que o fantástico se delineia como um “modo” literário (forma de narrar histórias) de raízes bem delimitadas, que se abrangeu em gêneros e subgêneros e que continua a ser utilizado em obras de suportes variados. Conforme sua proposição, o fantástico também não pode se balizar por temas exclusivos e sim por “estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos.” (CESERANI, 2006, p. 67). Todavia, Ceserani agrupa alguns procedimentos narrativos e temas recorrentes, mas que não são obrigatórios para os contos fantásticos.

Dos procedimentos, focalizam-se o relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração (autores utilizam vários artefatos para captar a atenção do leitor, embora recordando-o que se trata de uma história), a narração em primeira pessoa (também a presença de destinatários explícitos no interior do enredo), o interesse pelas potencialidades projetiva e criativa da linguagem (utilização de metáforas; o fantástico se aproveita de potencialidades fantasiosas da linguagem e de formar novas realidades a partir delas). Também, são citados o envolvimento do leitor (o conto seduz o leitor utilizando-se de seu próprio mundo real para depois o transgredir), passagem de limite e de fronteira (de uma dimensão familiarizada pelo leitor, para a do sonho, do pesadelo ou da loucura), o objeto mediador (algo que indique que o protagonista realmente viveu aquela aventura), as elipses (quando a aflição atinge seu ápice, se abre uma página incógnita povoada pelo não dito, gerando curiosidade no leitor). Finalmente, nesse elencar, são observados a teatralidade (procedimentos de narrativa teatral para causar efeito de “ilusão”, assim como na arte cênica), a figuratividade (artifícios visuais e gestuais de colocação e aparição na cena, remetendo novamente aos elementos teatrais) e o detalhe (nivelamento dos elementos da atmosfera narrativa).

Quanto à rede temática, enumera: a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo (preferência por mundos tenebrosos e noturnos, contraposição entre o claro e o escuro), a vida dos mortos (morte e retorno de um personagem ganham significações diferenciadas na literatura fantástica, como explorações filosóficas e experimentações pseudocientíficas). Também especifica o

indivíduo (as perturbações da individualidade burguesa, como o homem se vê e vê o mundo), a loucura (problemas mentais da percepção; atribuída à “*persona* dividida” ou “visionária”, conhecedora de fantasmas e monstros), o duplo (desdobramentos, sócias, gêmeos aparecem na literatura fantástica repaginados, a partir das refrações da imagem humana, o que de obscuro é escondido nas personalidades). Nessa lista, há, ainda, a aparição do estranho, do monstruoso e do irreconhecível (a figura de um “estrangeiro”, alguém estranho, dentro de um espaço que estava calmo e estável, colocando em crise o mundo da razão), o Eros e as frustrações do amor romântico (limites e aberrações do amor romântico) e o nada (temática com raízes niilistas, se compondo de idealismos pessimistas).

Enéias Tavares e Bruno Matangrano (2019), que mencionaremos na discussão a seguir, entendem o fantástico também como um *modo de narrar*, e não como gênero, pois acreditam que o classificar dessa forma rígida, seria restringi-lo e restringir igualmente muitas obras que, embora contenham traços insólitos, não se enquadraram nas características estáticas de um gênero.

## o fantástico verde e amarelo

Os pesquisadores Enéias Tavares e Bruno Matangrano exploram a presença do elemento fantástico em narrativas brasileiras desde o período do Romantismo até o Fantasismo, movimento contemporâneo. Obras de Álvares de Azevedo, Machado de Assis, Mário de Andrade, entre outros, são analisadas pelos autores, moldando um panorama conciso e completo do literário fantástico no Brasil. Tais pesquisas estão reunidas na obra *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo* (2019).

Conforme Tavares e Matangrano, o século XIX é importante tanto para a literatura fantástica quanto para a literatura brasileira. Esta começava a se estruturar, e aquela a ser disseminada e popularizada. O insólito nacional emerge juntamente com a concepção de uma literatura própria, através das produções românticas, mesmo que ainda sob fortes influências europeias. Como influenciados pelo gótico e trazendo elementos insólitos para suas produções, pode-se mencionar Álvares de Azevedo (1831 – 1852) e Fagundes Varela (1841 – 1875). No âmbito do realismo, por outro lado, há a presença de elementos fantásticos nas obras de Machado de Assis (1839 – 1908), como *Memórias póstumas de Brás Cubas* que inovou ao abordar a temática da morte, utilizando-se de um defunto-autor como narrador.

Mesmo antes, os elementos insólitos já faziam parte do imaginário brasileiro, como pode-se observar no *Tratado da terra e da gente do Brasil*, de Padre Fernão Cardim (1549 – 1625), que descreveu criaturas de formas bem peculiares e gerou confusão e curiosidade. Tavares e Matangrano também comentam que

outras culturas contribuíram para a formação do nosso imaginário: o registro do folclore de origem indígena, mitos e religiões de matriz africana e o sincretismo religioso europeu.

Tudo isso somado e misturado resulta em um imaginário efervescente; muito rico e muito diverso, ao longo do século XIX, intensificado pela sugestiva fauna local, cujas criaturas tão excêntricas para o olhar europeu – que guiou nossa cultura nessa primeira fase – pareciam saídas de sonhos ou pesadelos, dando origem a mais lendas e causos [...]. (TAVARES; MATANGRANO, 2019, p. 27)

No mesmo período ocorre o surgimento da “preocupação cientificista”, positivista e antirreligiosa que tinham como objetivo elevar à categoria de lendas e mitos coisas que eram tidas até então como verdades absolutas, como acontece na *Zoologia fantástica do Brasil – Séculos XVII e XVIII*, de Affonso de Escragnolle Taunay (1876 – 1958), que separa criaturas reais e imaginárias.

Os autores, por conseguinte, dedicam um capítulo ao período romântico, cujas temáticas excêntricas afinava-se com o fantástico, desaguando nele as primeiras aparições de narrativas mais voltadas ao sobrenatural. Tavares e Matangrano atribuem a primeira produção fantástica brasileira a Justiniano José da Rocha (1812 – 1863) e seu conto “Um sonho” (1838), cuja narrativa é a história de Teodora que, ao começar a viver uma vida desregrada como a de sua mãe Tereza, já falecida, recebe a visita de seu espírito para alertar que a levaria junto dela para o Inferno em três dias. O que parecia, a princípio, ser um sonho, acaba se concretizando na data indicada pela mãe. Será só com Álvares de Azevedo, contudo, que o fantástico se fortalecerá em alguns contos da obra *Noite na taverna* (1855). Ademais, de Fagundes Varela, destacam-se os contos “Ruínas da glória” e “As bruxas”. Já, de outros escritores brasileiros do período romântico, os pesquisadores citam Joaquim Manuel de Macedo (1820 – 1882) e o conto “O fim do mundo em 1857”; Franklin Távora (1842 – 1888) e as obras *Trindade maldita* e *Lendas e tradições do Norte*; Bernardo Guimarães (1825 – 1884) e a obra *A ilha maldita*, além do conto “Dança dos ossos”, do livro *Lendas e romances* (1871). Outrossim, de autoria feminina: Maria Firmino dos Reis (1822 – 1917) e Ana Luísa de Azevedo e Castro (1823 – 1869), cujas obras traziam aspectos góticos.

No período realismo/naturalismo, por outro lado, o elemento sobrenatural na literatura brasileira ganha outros contornos, o que Tavares e Matangrano denominaram “proto-ficção científica”, em conformidade com as abordagens que estavam em voga. Produziu uma obra nessa temática o escritor Augusto Emílio Zaluar (1825 – 1882), *Dr. Benignus*, publicada em 1875. Inserindo-os no período realista, os autores citam Lima Barreto (1881 – 1922) e o conto “O cemitério”,

Valdomiro Silveira (1873 – 1941) e o conto “Na tapera de Nhô Tido”, Hugo de Carvalho Ramos (1895 – 1921) e o conto “Pelo caipó velho”, Afonso Arinos (1868 – 1916) e os contos “Pedro Barqueiro” e “A feiticeira”, Inglês de Sousa (1853 – 1918) e a obra *Contos amazônicos*. Os naturalistas, quando atraídos pelo sobrenatural, dividiam-se em dois grupos: apoio na ficção científica ou a utilização de caracteres regionais para produção de um fantástico mais nacional.

Os realistas e naturalistas não abandonaram ao todo a fixação romântica por cenas mórbidas e paisagens noturnas. Antes, ampliaram esse escopo, passando a cogitar um cientificismo onipresente nas explicações reais ou ficcionais sobre o insólito [...]. (TAVARES; MATANGRANO, 2019, p. 43)

Como ressaltado pela pesquisadora Carmen Lydia de Souza Dias<sup>4</sup>, a inserção das obras de Valdomiro Silveira em um movimento literário específico é complexa. Sua narrativa ganha traços românticos quando se debruça nas descrições das paisagens rurais e dos sentimentos das personagens caipiras, e traços realistas/naturalistas na investigação científica e uso de vocabulário acurado de botânica e ornitologia, conteúdos estudados com afinco pelo escritor.

Tendo em vista os dois importantes movimentos literários debatidos pelos autores, em “Os curiangos”, salienta-se o traço “fantástico-romântico” na ambientação noturna, típica, segundo Antonio Candido, das produções do Romantismo<sup>5</sup>, nas quais os eventos insólitos acontecem.<sup>6</sup> Considerando seus aspectos realistas/naturalistas, o animal que representa o traço fantástico mais representativo do conto é o curiango, pássaro encontrado no Brasil e em outros países da América do Sul. Outro ponto significativo, e que ressalta as pesquisas do paulista, é o vocabulário específico, utilizado não só neste conto em questão, mas em todos os outros.

<sup>4</sup> DIAS, Carmen Lydia de Souza. *Paixão de raiz: Valdomiro Silveira e o Regionalismo*. São Paulo: Ática, 1984.

<sup>5</sup> De acordo com Antonio Candido em *Na sala de aula – caderno de análise literária*, “[...] um dos traços mais típicos do Romantismo é o seu lado noturno. Na atitude predominante do clássico há certa afinidade com a luz clara do dia, como se ela fosse a da razão que esquadrinha, revela e peneira em todas as dobras. Inversamente, a noite parece mais ajustada a uma corrente que valoriza o mistério, respeita o inexplicável e aprecia os sentimentos indefiníveis. Daí o gosto pela noite como hora, quando a escuridão reina e se associa na imaginação a acontecimentos anormais ou sobrenaturais, pontilhados de fantasmas, crimes e perversões.” (CANDIDO, 2000, p. 44).

<sup>6</sup> A ambientação noturna e sombria é também conteúdo da literatura gótica, da qual o conto valdomiriano traz algumas características que serão comentadas posteriormente.

## ora pudesse-se lá c'um home' que tinha por obrigação e meio de vida os mortos!

O conto que nos propomos a analisar é intitulado “Os curiangos” e compõe a obra *Os caboclos*, primeiro livro de Valdomiro Silveira, escritor regionalista, lançado em 1920 pela editora do amigo Monteiro Lobato, coligindo contos anteriormente publicados na imprensa. Nesse conto em específico, que tem como pano de fundo Casa Branca, o narrador também utiliza o linguajar caipira, já que o ocorrido é relatado pelo caipira Luís Panga, um homem que aprendeu palavras difíceis com Jerônimo.

Pedro Mariano é um homem escanife e esquisito, descrito como bonito anteriormente, mas “[...] por fim pegou a amarelar e pender p'r'a frente, arcando o pescoço, afundando o peito, sumindo pouco a pouco”. (SILVEIRA, 1975, p. 110-111). Na infância, tinha comportamento inadequado e xingava tanto as pessoas que quase ninguém o tolerava. Atingida a juventude, passou a desbravar matas soturnas e locais ermos sozinho, o que gerava estranheza na vizinhança. Já era sabido de todos que o estranho rapaz só se importava com uma pessoa, a jovem Valência, por quem era apaixonado. A moça o defendia de muitas pessoas que faziam comentários negativos a seu respeito.

Já adulto, o protagonista arruma um emprego um tanto tétrico: um calmo zelador de cemitério. Desde que assumira esse novo posto, diziam as pessoas, muita gente passou a morrer na cidade. Joana Curta, uma moradora, culpabilizava o rapaz pelas mortes e rezava para que Deus fizesse justiça, para que toda praga voltasse ao rogado. Valência, quando soube de seu ofício, teve um pesadelo no qual Pedro a enterrava vestida de noiva em um caixão azul em uma cova bem fria, o que a deixou com muito medo do futuro pretendente: “[...] ora pudesse-se lá c'um home' que tinha por obrigação e meio de vida os mortos!” (SILVEIRA, 1975, p. 112). Meses depois, Valência se muda para Goiás a fim de afastar-se do zelador de cemitérios, o que deixa Pedro muito triste, e as mortes passam a ser ainda mais frequentes e simultâneas. O conto sugere que as mortes se dão por conta de um surto epidêmico de febre. O rapaz enterrava os mortos de forma mecânica e apática, com olhos de “peixe morto”, o que dava ainda mais motivos para os rumores aumentarem: “[...] era Pedro quem chamava os defuntos, abrindo covas antes do tempo, antes de não ter ninguém morto [...] Histórias! mauzezas de cafumangos que não têm preceito e falam dos dentes p'ra fora.” (SILVEIRA, 1975, p. 114). Depois de muito tempo sem ver a filha, Nhá Marcela contrai a febre que assola a região e envia um telegrama à Valência, a convidando para retornar à Casa Branca. A jovem pega o trem-de-ferro.

Em tempo posterior não especificado, um novo corpo é levado até ao cemitério pelo “tonto” António Cabeça, morador de Mococa, que afirma se tratar



de uma mulher “mundana” e que merece “ir p’ro chão, que diabo!”. Quando Cabeça pede o auxílio de Pedro para retirar o defunto da carrocinha preta que levava os pobres, ele percebe que se trata do corpo finado de sua amada Valência. Embora não esteja explícito no conto, pode-se presumir que Valência contraiu a doença da mãe. Com o choque, Pedro quase cai na cova que acabara de cavar e começa a analisar o corpo gélido de Valência, alisando sua trança e levantando sua face. Antônio Cabeça, já impaciente, lança com força o corpo da moça para dentro da cova e taca-lhe montes de terra fofa com uma pá. Enquanto isso, o sino da igreja não parava de soar, indicando que mais mortes de cristãos ocorriam.

Pedro Mariano decide se deitar junto da cova de Valência, mas passa a sentir muitos arrepios e dores no corpo e, de repente, uma vontade muito grande de correr e se isolar em algum lugar ermo qualquer. Em um impulso, estava já correndo e as dores que sentia na cabeça, viraram uma espécie de queimação que fazia até arder os olhos e as orelhas.

A dor de cabeça continua aumentando enquanto ele corre ao redor das propriedades dos moradores: “Agora, a dor das fontes era uma queimação que se estendia até a coroa da cabeça e o cangote, fazendo-lhe de fogo as orelhas e os olhos.” (SILVEIRA, 1975, p. 116). Após, Pedro se depara, já ao redor da chácara de Chico Manuel, com “um mundão de içás e bitús”, este voando e esse se espalhando pelo chão: “[...] e na mesma hora sentiu nas fontes uma comichão persistente, mofina, como si um formigueiro de içás e bitús se estivesse formando lá dentro, a persegui-lo com o andar fino e penetrante dos seus milhares de pés.” (SILVEIRA, 1975, p. 116). Correndo em desespero, viu mais formigas, agora na chácara de Seu Moisés, momento em que conjuntamente aparece o casal de curiangos, que o ataca na cabeça, tentando alimentar-se dos insetos que estavam, no julgamento de Pedro, lá dentro: “[...] vieram muito equipados, muito violentos, e passaram-lhe p’ra cabeça, onde os cabelos se puseram todos de pé, no mesmo artigo.” (SILVEIRA, 1975, p. 117). O zelador tenta se desvencilhar do casal de pássaros com um porrete e uma faca e conseguiu se esconder por apenas alguns instantes, quando notou que o casal de curiangos havia se transformado em centenas de pássaros famintos, voando atrás dele. Mesmo assim, Pedro lutava incansavelmente: “[...] quando o braço ia p’r’uma banda, a curiangada enramava da outra, rasgando chita c’as asas espalmadas, batendo o bico, e escarnando cada goela que era um percipício.”<sup>7</sup> (SILVEIRA, 1975, p. 118).

Os esforços tinham sido em vão, Pedro continuava a levar bicadas dos bichos em sua cabeça. Cada vez que lançava a faca, parecia haver mais e mais curiangos ao seu redor. Adentrando a propriedade de Seu Júlio, sentiu o barulho dos pássaros em sua cabeça: “Agora a barulhada não era só dos curiangos, em roda: lá

<sup>7</sup> O pássaro curiangó tem as asas compridas e o bico curto e preto, com grande abertura.

dentro da cabeça também a bicharada amotinada lhe fazia um guaiú de ensurdecer, como si tivesse ânsia de voar [...].” (SILVEIRA, 1975, p. 118). Sentia a raiva dos bichos aumentar: “E sentiui recrescer a loucura dos curiangos, e a raiva, enquanto os bitús e içás estalavam de leve as asas tremidas, e as escumanas se lhe encaminhavam p’r’o meio dos miolos, campeando saída a toda a pressa.” (SILVEIRA, 1975, p. 118). Reconhece Valência metamorfoseada quando, entregue, se deixa ser atacado. A moça bicava bem fundo sua cabeça, à procura dos insetos. Pedro Mariano, já em delírio, ouve as vozes dos curiangos e, ao cair em uma grota, percebe que Valência estava em sua testa: “[...] um purrutum raivento, quaji preto, que era a mesma Valência [...] e que foi sendo cor de laranja, cor de enxofre, vermelho-escura, até se derreter...” (SILVEIRA, 1975, p. 119).

## sertão macabro: elementos fantásticos em “os curiangos”

O conto “Os curiangos” foi oferecido à publicação na *Revista do Brasil*, conforme indica a carta enviada por Valdomiro Silveira ao jornalista Plínio Barreto, em 27 de dezembro de 1915:

Plínio:

com imensa alegria mandarei um inédito à Revista do Brasil. Esse inédito poderia até ser o único que eu tenho em prova, um conto, “Os curiangos” [...]<sup>8</sup>

Contudo, não foi publicado e permaneceu de fato inédito até a publicação do livro, em 1920, a pedido de seu irmão Agenor Silveira, conforme carta enviada a Monteiro Lobato, que foi escolhida como prefácio da mesma obra.<sup>9</sup>

Em 10 de fevereiro de 1921, após a publicação, o redator do jornal santista *A Tribuna*<sup>10</sup>, Augusto Lopes, escreve uma carta a Valdomiro Silveira, na qual o conteúdo trazia sua apreciação crítica acerca da obra *Os caboclos*. Tal

<sup>8</sup> Carta de 27 dez. 1915, pertencente *do Fundo Plínio Barreto*, no IEB-USP. Cf. dissertação de mestrado de André da Costa Cabral, *Escritores brasileiros na correspondência passiva do crítico literário Plínio Barreto* (2009).

<sup>9</sup> Em carta datada de 23 de julho de 1920, Agenor Silveira, irmão de Valdomiro, escreve: “Todos os contos que fazem parte d’Os Caboclos, Valdomiro os escreveu entre 1897 e 1906, menos Desespero de Amor, que encerra o volume, feito especialmente em 1915 para a *Revista do Brasil*, onde foi publicado; os outros, com exceção de Os curiangos (que a meu pedido o autor conservou inédito até hoje) [...]”.

<sup>10</sup> O escritor Valdomiro Silveira residiu em Santos por muitos anos e o jornal *A Tribuna* constantemente publicava suas produções.

missiva nos inspirou a analisar este conto valdomiriano a partir das concepções de Tzvetan Todorov e Remo Ceserani, buscando aspectos insólitos e fantásticos nessa produção.

*Os caboclos* são uma obra-prima, no gênero. Que frescura, que vida estuante e forte na sóbria pintura dos quadros! Quem sentir, como eu, a ingênua emoção dos contos – [...] o deslumbramento ao mesmo tempo realista e fantástico de “Os curiangos” (que vale, por si só, um livro, e lembra Edgar Allan Poe), não poderá negar ao autor de tais maravilhas o merecido lugar de destaque, entre os nossos maiores prosadores!<sup>11</sup>

A menção a Edgar Allan Poe, feita pelo jornalista, não é por acaso. A primeira conclusão – e mais óbvia – a que podemos chegar é o paralelo entre os pássaros das duas obras: de um lado, o clássico corvo do poema homônimo do norte-americano, de outro o curiango do brasileiro, esta uma ave de hábitos noturnos, assim como o corvo, e voo silencioso, localizado, majoritariamente, na América do Sul. A figura do corvo é construída no imaginário popular associada ao mistério, à escuridão, à morte, aos maus presságios e à solidão. Algumas dessas associações se repetem na figura do curiango, popularmente conhecido como bacurau: ligações com o sobrenatural, comunicação com mortos e melancolia.<sup>12</sup>

No ensaio *A filosofia da composição* (1846), Poe explora o processo criativo por trás de um de seus mais famosos poemas “O corvo” (1845), oferecendo uma visão *sui generis* sobre a abordagem do autor em relação à poesia e à composição literária. Para o autor, é de extrema importância ter um objetivo claro na escrita, escolhendo cuidadosamente temáticas que evoquem as emoções pretendidas no leitor. Para elucidar essa etapa, Poe começa por delimitar os aspectos trabalhados durante o processo de escrita, como a escolha da extensão (para ele, uma boa obra literária é lida em uma só assentada, portanto seu poema não seria extenso), a escolha de um efeito (no caso, a melancolia), a indução normal (o refrão e sua natureza, selecionadas as palavras “never more”), entre outros. A figura do corvo é optada por Poe, pois pareceria estranho ao humano a repetição do famigerado refrão. Neste ensaio, o autor refere-se ao corvo como a “ave do mau agouro”. De

<sup>11</sup> Carta de 10 fev. 1921, pertencente ao *Fundo Valdomiro Silveira*, no IEB-USP. Cf. dissertação de mestrado de Bruna Martins Coradini, *Correspondência passiva de Valdomiro Silveira (1873 – 1941) no campo literário brasileiro: seleta anotada* (2022).

<sup>12</sup> No Dicionário do folclore brasileiro (1952), de Luís da Câmara Cascudo, a figura do bacurau/curiango aparece nas tradições orais também com a seguinte história: “Ao anoitecer e às primeiras horas da noite, passeia pelas estradas, caçando insetos, refletindo a luz nos imensos olhos redondos. [...] As penas da asa do bacurau curam dor de dentes, esfregadas neles. Dispostas entre a manta e a sela, aprumam o cavaleiro de tal maneira que não há salto de cavalo capaz de desmontá-lo.” (CASCUDO, 2022, p. 85).

forma a salientar a melancolia e assim atingir o efeito desejado, o tema da morte de uma bela mulher (Lenora) e o seu desenvolvimento através de um amante desolado encaixam-se perfeitamente. Somente com essa contextualização, já é possível traçar um paralelo com o conto valdomiriano, que narra a morte de Valência e o desespero de Pedro ao saber dessa informação. O curiango, assim como o corvo, aparece para o protagonista como uma forma de manter contato e saber notícias da amada falecida.

No poema, o corvo adentra, de forma tumultuosa, o quarto do estudante que acabara de perder Lenora, a mulher por quem é apaixonado: “Abro a janela e eis que, em tumulto, a esvoaçar, penetra um vulto: / É um corvo hierático e soberbo [...]” (POE, 1985, p. 63). O amante sentia o olhar fixo e penetrante da ave: “Sentindo da ave, incandescente, o olhar queimar-me fixamente [...]” (POE, 1985, p. 64). A inserção da figura da ave de forma agitada e o contato com o seu olhar é também observado em “Os curiângos”, respectivamente, nos trechos:

Sem mais quê nem p’ra quê, no entretanto, um casal de curiângos dos miúdos passou relando os ombros do Pedro, que ele bem os sentiu. E o Pedro foi subindo. Mas d’aí a nada voltaram os dois curiângos, desses que têm o porte e o sintoma da andorinha, e relaram novamente os ombros do Pedro. Suverteram-se. E agora já não tardaram nem um minuto, vieram muito equipados, muito violentos, e passaram-lhe p’r a cabeça, onde os cabelos se puseram todos de pé, no mesmo artigo. (SILVEIRA, 1975, p. 117)

No meio dos curiângos, agora, avultava um, de olhos maiores e asas mais pesadas: aproximou-se, foi-se aproximando, e o Pedro reconheceu uma Valência de penas, que o olhava muito espantada, mas que também tirava seu eito na caça, cravando-lhe o bico, mais fundo, no cucuruto da cabeça, onde mais fervia o formigueiro. (SILVEIRA, 1975, p. 119)

Atentemo-nos agora na forma em que Valdomiro Silveira cria a aura sinistra do conto, introduzida a partir do estabelecimento dos atributos físico e psicológico do zelador de cemitério. Na narrativa do regionalista, é apresentado ao leitor o “esquisito” protagonista Pedro Mariano, responsável por, desde pequeno, gerar um desequilíbrio na cidade e, já a partir desse perfil que é traçado do rapaz, o leitor tem contato com aspectos atípicos de sua personalidade:

Afinal, o Pedro Mariano sempre fora um espeloteado, diziam todos. Desde cacatua, pecurruchinho ainda, já se enfezava por qualquer dá-cá-aquela-palha, e *ninguém podia aturá-lo: ficava endemoninhado*, Deus nos perdoe! [...] depois, assim que os primeiros fios do buço lhe apontaram, principiou a ser macambúzio, andava mexe-mexendo sozinho pelos lugares mais longes e soturnos, pela Estiva, pelo Jardim, pelo Tambú, *que nem alma penada*. (SILVEIRA, 1975, p. 110, grifo nosso)

Não só a sua personalidade, mas o emprego que arranjava quando já homem feito, coloca diante do leitor uma atmosfera macabra: “[...] justou-se como zelador do cemitério, onde passava de sol a sol no meio das catatumbas, assobiando que não tinha parada, descendo os defuntos p’r’o fundo dos sete palmos de terra [...]” (SILVEIRA, 1975, p. 111). Sua atitude perante as mortes recorrentes da cidade e à partida de Valência para outra cidade também deixavam a população com medo.

A primeira vez que lhe acharam uma aduela de menos, foi quando tratavam de enterrar uma criança, certo dia, p’r’as onze da manhã, na conjunção da nova: encontraram-no a um canto da capela, reparando na cruz mais alta de todas, falando consigo mesmo e fazendo cada gesto de tristeza, que dava pena. Quem fora campeá-lo recuou pé ante pé, até o portão, e de lá gritou umas par de vezes, bem forte: ele voltou-se p’r’a banda do portão, fez c’a mão aberta e virada p’r’o céu sinal que esperassem, resmungou mais um eito, e depois é que foi enterrar a criança. *Estava c’os olhos encovados de tudo c’umas olheiras escuras em desmasia: coisa mesmo de assustar!* (SILVEIRA, 1975, p. 111-112, grifo nosso)

Valência fugiu c’um cometa p’ra Goiás, e o Pedro teve conhecimento do caso, lá mesmo no cemitério, fez como aquele que não se importa de nada; porém logo que sumiu, por detrás das arves do cerrado, o vulto do levador da nova, o Pedro atirou-se p’ra cima de uma catatumba mais baixa e sem grades, e pranteou e saluçou como se lhe tivesse morrido alguém. O fiscal, que chegava, olhou aquilo, *benzeu-se*, foi-se embora — e ninguém mais não apareceu por ali, esse dia. (SILVEIRA, 1975, p. 112, grifo nosso)

Como realçado no primeiro trecho, o autor constrói as características físicas de Pedro de forma a mostrar que o protagonista não se encaixa nos padrões de “normalidade” impostos pela sociedade, além de antecipar ao leitor que os fatos que sucederão a história são, de alguma forma, incomuns: “[...] tão bonito e sacudido, que por fim pegou a amarelar e pender p’r’a frente, arcando o pescoço, afundando o peito, sumindo pouco a pouco.” (SILVEIRA, 1975, p. 110) e “enterrava um e outro c’a mesma cara sem cor do mundo, os mesmos olhos bambos de peixe morto, o meneio do corpo sempre demorado e cansado” (SILVEIRA, 1975, p. 113). O próprio Antônio Cabeça, quem traz o corpo de Valência na carrocinha, tem suas características físicas marcantes: “Tinha um olho de menos, o direito, e um dedo a mais na mão esquerda.” (SILVEIRA, 1975, p. 115).

Ainda em relação às compleições, outra passagem emblemática é a descrição do corpo finado de Valência, que estava com o rosto inchado e amarelo, além dos olhos com aspecto de boneca:

O Pedro ergueu a ponta do lençol que encobria o rosto da moça, e deixou-o cair p'ruma banda, tanto as mãos lhe tremeram. Ficou tempo esquecido olhando aquelas feições de mulher-da-rua, que estavam agora amarelas e como que entumescidas, onde os olhos meio abertos pareciam de boneca das que falam. (SILVEIRA, 1975, p. 115)

Seu olhar assustado é retomado quando Pedro avista sua figura metamorfoseada em pássaro.

Os rumores que passam a circular em Casa Branca são outro mecanismo empregado pelo paulista na narrativa, como meio de inserir Pedro Mariano no imaginário do povo local, traçando ao seu redor uma espécie de mito, que creditava a ele a epidemia e as mortes ocorridas: “E podia ser verdade ou mentira, mas o povo falava à boca cheia que, dêis que ele se empregou naquele serviço, a gente que morria era de mais — uma rasoura.” (SILVEIRA, 1975, p. 111). Em outros exemplos:

— Olhem vocês o que é um pai não ter juízo! Si não fosse o Mariano ali dos Papagaios andar toda a vida de cascos virados, bebido feito uma cabra, havia de ensinar o filho na lei do trabalho e da corage', e o Pedro não teria esse *jeito sorumbático* e saberia agarrar-se ao rabo do guatambu. (SILVEIRA, 1975, p. 111, grifo nosso)

Ora, esses pensamentos sumiam logo: assim que os tais saíam dali e principiavam a conversar, caíam em dizer que era o Pedro quem chamava os defuntos, abrindo covas antes do tempo, antes de não ter ninguém morto, e por isso era até bom que desse a lonca sem tardar. (SILVEIRA, 1975, p. 113-114)

Foi então que rebentaram as primeiras febres. O povo, que já andava mesmo aprevenido, era só dizer que quem tinha culpa da mortandade não passava de Pedro Mariano. Pois si nem bem ele entrou p'raquele serviço excomungado, nunca mais parou de morrer gente! [...]

A Joana Curta [...] chegou a dizer que a epidemia era praga jogada por aquele garrote magro. A Joana Curta não tinha na boca mais dentes que uma galinha; por isso remexia os beiços, que nem dois pedaços de borracha velha, e esconjurava:

– Mas Deus 'tá no céu, que olha por todos nós, e há de fazer que metade da praga cáia no rogado, como é de lei e justiça! (SILVEIRA, 1975, p. 112-113)

Analisemos, agora, o conto a partir das concepções sobre fantástico de Todorov (2019). De acordo com o búlgaro, a princípio toda narrativa possui um equilíbrio estático e, então, algo ocorre e rompe com essa estabilidade, embocando para um desequilíbrio, facilmente alcançado através do sobrenatural que viola as

leis naturais. “Os curiangos” é iniciado de maneira estável: uma cidade pequena no interior paulista, cuja maioria da população leva sua vida rural tranquila, sem moléstias: “Onde é que já se viu agora semelhante coisa? Lugar sadio, como este, não se sabe que houvesse outro!” (SILVEIRA, 1975, p. 112-113). A inserção do protagonista na comunidade local é o primeiro desequilíbrio que pode ser identificado na obra, pois ele xinga outras pessoas, parece “endemoniado”, anda sozinho por locais ermos parecendo “alma penada”, assustando a população. Quando arruma um emprego – este, obviamente, excêntrico e em um local propício para acontecimentos transcendentais – as pessoas começam a morrer de forma sucessiva, destaca-se, assim, a segunda transgressão: a da doença. A terceira pode ser atribuída ao descobrimento da morte de Valência. Pedro Mariano estava em mais um dia comum de trabalho, fazendo o mesmo de todos os dias, quando um corpo chega. Diferente dos outros tantos que vinham ser enterrados, este era o da menina por quem cultuava grande simpatia. A partir desse momento, o clima aparentemente tranquilo, é desestruturado e Pedro começa a correr instintivamente:

O sino do rosário, na cidade, gemia-que-gemia, anunciando mais um cristão que passou, mais outro, logo depois outro ainda... O Pedro sentiu que lhe doíam demais as fontes, de repente: e deitou-se junto da cova. Vinha-lhe, porém, aos ouvidos um barulho insuportável de rodas, uma bateadeira aos dentes, um arrepio por todos os cabelos do corpo, um frio de entanguir a cacunda. Pôs-se de pé novamente, olhou de fora a fora o cemitério, que a luz do sol amarelava, e sentiu uma bruta vontade de fugir, de correr, de sumir-se nalguma grota, nalgum valo, nalgum fundo de boroçoca. E deu acordo de si, na verdade, quando fronteava a caixa d’água, p’ra riba da estação. (SILVEIRA, 1975, p. 116)

Vemos, portanto, que não há apenas uma transgressão no conto de Valdomiro Silveira, mas pelo menos três, espaçadas por acontecimentos aparentemente tranquilos e lineares. A partir do terceiro desequilíbrio, contudo, não há mais estabilidade: o protagonista se depara com as formigas e os curiangos, encontro fatal que culminaria com a sua morte.

O crítico salienta, assim como Ceserani o fará anos mais tarde, que as histórias fantásticas são narradas em primeira pessoa, o que reforçaria o vínculo de confiança entre leitor e narrador. Dos contos reunidos em *Os caboclos*, “Os curiangos” é o único narrado por um caipira, o Luís Panga, que aprendera palavras complexas na escola de Seu Jerônimo. Tal declaração dá ainda mais confiabilidade ao narrador frente ao leitor, pois presume-se que ele relatará os fatos de maneira fidedigna e clara, já que teve acesso ao conhecimento através da educação e, por isso, tem mais credibilidade. O conto é narrado na primeira pessoa do plural,

conforme passagem: “[...] e ninguém podia aturá-lo: ficava endemoninhado, *Deus nos perdoe!*” (SILVEIRA, 1975, p. 110, grifo nosso). As marcas de oralidade, típicas do linguajar caipira valdomiriano, conferem à narração um efeito de contação de história, o que aproxima o leitor: “*Cresceu, foi crescendo*; quando *garrou* os doze anos, o gênio deu de abrandar, serenou um *tiquinho* [...]” (SILVEIRA, 1975, p. 110, grifo nosso) e “[...] depois que o tais *homê*s os deixavam molhados [os cadáveres] *d’uma vez*, lá iam *p’r’o alto* da estação, *toca-que-toca*, sofrendo a birra dos cocheiros [...]” (SILVEIRA, 1975, p. 113, grifo nosso). Embora Luís Panga não participe dos eventos sobrenaturais, ele os narra, dividindo com o leitor a hesitação.

Em relação aos temas fantásticos, Todorov os divide em “temas do eu” e “temas do tu”. Da primeira esfera, as metamorfoses e a existência de seres sobrenaturais aparecem na diegese. Dentre esses temas, é clara a metamorfose testemunhada pelo protagonista: Valência se transforma em um curiango e derrete-se diante dos olhos de Pedro Mariano. Todorov considera que a metamorfose simboliza a divisão entre matéria e espírito, ou seja, Valência estava transformada em um pássaro somente em espírito, pois havia morrido. Dos “temas do tu”, que compreendem a sexualidade, podemos destacar o ciclo “desejo-crueldade-morte”. Pedro deseja Valência, passa por um momento de “crueldade” (todos na cidade o achavam esquisito, menos Valência, mas esta se assusta com seu exercício como zelador de cemitério) e morte (como punição do homem, sua amada morre).

Todorov menciona igualmente algumas condições para que o fantástico se imponha. Uma delas é que o texto traga aspectos da realidade, levando o leitor a considerar o mundo da trama. Bruno Silva de Oliveira em seu ensaio “O sertão como espaço para irrupção do insólito” (2018) defende que o emprego de nomes de ruas, bairros e pessoas que neles habitam, por exemplo, não são banais e conferem realidade ao texto e influenciam o estabelecimento do fantástico. No conto valdomiriano, há nomes de moradores (Valência, Nhá Marcela, Antônio Cabeça, Pedro Mariano, João Cacheado, Joana Curta, João Carro), dos proprietários das chácaras que Pedro percorreu (Seu Moisés, João Júlio, Chico Manuel, Leriano) e dos locais (Casa Branca, Goiás, Uberaba, Estiva, Desterro, Mococa, Bico do Pato, Rua das Flores, Lázaros, Papagaios, Jardim, Tambú).

Outra condição é que o leitor sinta a hesitação vinculada a um personagem com o qual ele tenha se identificado e, por isso, acredita nela. Tal condição só pode ser satisfeita através do narrador, Luís Panga, já que só temos sua versão dos fatos, em concordância com o que já explicitamos sobre ele.

Chegamos, enfim, ao confronto com a principal premissa de Todorov: o fantástico carece da hesitação para se manter e isso variará de acordo com a conclusão a que chega o leitor ou a personagem. Dependendo da escolha, deixa-se o fantástico para habitar terras estranhas ou maravilhosas. Conforme discutido anteriormente, a terceira transgressão do conto desponta quando Pedro Mariano



começa a sentir uma forte dor na cabeça e sai correndo sem rumo, desesperado por ter visto o cadáver de Valência. No caminho, sentindo dentro de si uma comichão, como se insetos estivessem em sua cabeça, é atacado pelas centenas de curiangos que o perseguiram. Após reconhecida por Pedro, o pássaro metamorfoseado lhe dá umas das “bicadas” finais e derrete diante de seus olhos.

Ao finalizar a leitura do conto, o narrador não nos apresenta uma justificativa plausível dos fatos. O acontecimento insólito do ataque dos curiangos teria sido fruto da imaginação de Pedro? Estaria ele delirando? O ataque realmente aconteceu? Ele tinha mesmo as formigas em sua cabeça? O pássaro de olhos assustados era mesmo Valência? E derreteu de verdade? Foi o ataque que ocasionou sua morte? A narrativa por vezes enfatiza como Pedro Mariano estava “fora de si”, confuso e exaltado quando rumou para fora do cemitério e durante seu ataque: “[...] sentiu uma bruta vontade de fugir, de correr, de sumir-se nalguma grota [...] *E deu acordo de si*, na verdade, quando fronteava a caixa d’água, p’ra riba da estação.” (SILVEIRA, 1975, p. 116, grifo nosso); “Foi descendo p’r’o campo, cortando rumo à chac’ra do Leriano, *sem reparar mais em nada*.” (SILVEIRA, 1975, p. 116, grifo nosso); “Deu uma avançada p’r’o largo, *já meio demente*, c’a testa suando gelo, e principiou a trançar o porrete, p’r’aqui, p’r’ali, p’ra baixo, p’ra riba.” (SILVEIRA, 1975, p. 118, grifo nosso). Caso o leitor opte por essa interpretação, depara-se com o estranho, o sobrenatural explicado: o ataque não passou do fruto da imaginação de um homem que acabara de perder o seu amor, e as leis naturais continuam como sempre foram. Se não concordar, adentra o maravilhoso, o sobrenatural aceito, ou seja, o mundo é regido por leis que ele não conhece. Por essa perspectiva, a narrativa pode ser inclusive aproximada do conceito do fantástico-maravilhoso, que se refere a um tipo de história em que elementos fantásticos são apresentados como integrados ao mundo das personagens e aceita tanto por eles, quanto pelos leitores. Para adotar esse ponto de vista, não pode haver ambiguidades em relação à natureza dos eventos, dessa forma, o sobrenatural é tratado como normal e acatado pelo leitor/personagem, sem causar-lhe hesitação e nem busca de justificativas. Nessas duas opções não há o fantástico puro, considerando-se, portanto, em concordância com Todorov, que a narrativa de Valdomiro não se enquadraria nesse gênero. Como não há desfecho e nem tomada de decisão por parte do protagonista ou do narrador, as interpretações do conto ficam em aberto.

Remo Ceserani, por outro prisma, não considera o fantástico como um gênero textual, mas sim um modo de narrar que não dispõe de temas específicos, apenas núcleos temáticos envolvendo elementos insólitos, que acabam por se repetir em histórias dessa natureza, mas que não há obrigatoriedade de sempre aparecerem, ou de serem exclusivos:

O fantástico operou, como todo o verdadeiro e grande modo literário, uma forte reconversão do imaginário, ensinou aos escritores caminhos

novos para capturar significados e explorar experiências, forneceu novas estratégias representativas. Justamente porque se trata de um modo, e não simplesmente de um gênero literário, ele se caracteriza por um leque bastante amplo de procedimentos utilizados e por um bom número de temas tratados em outros modos e gêneros de literatura. (CESERANI, 2006, p. 103)

Dentre tais procedimentos narrativos vinculados à literatura fantástica, os que se enquadram de modo mais significativo no conto do regionalista são: narração em primeira pessoa (elemento também analisado por Todorov), envolvimento do leitor e as elipses. Começamos pelo envolvimento do leitor, uma vez que o narrador em primeira pessoa já foi aqui debatido.

Para o crítico italiano, o conto fantástico é envolvente para o leitor e faz isso o levando para um mundo familiar (regido por leis que ele conhece), pacato, para posteriormente descarregar “mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo”. O narrador de “Os curiangos” começa descrevendo ao leitor cenas e ambientações comuns: uma pequena cidade da zona rural, onde tem um menino esquisito que xingava pessoas na infância e gostava de desbravar matas inabitadas, mas que, quando se tornou adulto, sossegou e virou zelador do cemitério local. Esse “quadro”, que a nós leitores é pintado, é normal e totalmente possível. As mortes frequentes devido à epidemia de febre em um local onde não se tem muitos recursos médicos, também. O mecanismo utilizado para transportar a personagem e o leitor para fora de sua realidade é quando Pedro Mariano, ao correr, começa a ser agredido violentamente por curiangos, um pássaro que, normalmente, não ataca seres humanos. A partir desse ponto, o leitor acompanha, junto do protagonista, uma perfeita desorientação e aflição, esperando que ele deixe de ficar confuso e consiga se livrar do ataque.

As elipses, por seu turno, são descritas por Ceserani como “[...] a súbita abertura de espaços vazios, de elipses na escritura. No momento culminante da narração, quando a tensão está em alta no leitor [...] abre de repente sobre a página um buraco em branco, a escritura povoada pelo não dito.” (CESERANI, 2006, p. 74). Ao utilizar a elipse, o autor deixa lacunas na descrição de certos elementos ou acontecimentos e evita justificativas coerentes, proporcionando uma atmosfera de incertezas e mistérios. Ao se traçar um paralelo, a maneira com que Valdomiro Silveira finaliza o conto, sem maiores explicações e com a mudança de cores e posterior derretimento da Valência em forma de curiangos, é um recurso semelhante à elipse. Isso proporciona à narrativa diversas interpretações por parte de quem a lê e do destinatário explícito, que escuta o relato de Luís Panga; ocorre, assim, a contribuição para uma aura enigmática.

Das temáticas, enfatizaremos a noite, o mundo obscuro e as almas do outro mundo; a loucura e a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível. Quanto ao primeiro eixo temático, Ceserani aponta que muitas narrativas fantásticas têm preferência pela noite ou por oposições entre claridade e escuridão. No momento em que Pedro Mariano está correndo mata adentro, escuta um sino, indicando que era fim de tarde: “Ouvindo bater cinco horas o sino da cadeia: e, como si estivesse perdendo tempo, deitou a correr outra vez p’ra estrada, cambeteando nos caminhos-fundos, pulando as regueiras mais fortes [...]” (SILVEIRA, 1975, p. 116). Os acontecimentos insólitos estavam apenas começando e, portanto, ocorrerão à noite. Outra indicação se dá quando Pedro Mariano está quase entregue ao ataque que os pássaros faziam em sua cabeça: “Fora ficando *lusque-fusque, já não se lia uma carta*. A danação dos curiangos aumentava [...]” (SILVEIRA, 1975, p. 119, grifo nosso).

A loucura é também considerada um eixo temático dentro dessas produções e vem sendo retratada sempre na literatura. No fantástico, possui variações, e pode estar ligada aos problemas mentais de percepção. Em uma parte tensa da narrativa, o zelador vê o pássaro variando sua coloração e desmanchando, está, portanto, com a percepção da realidade distorcida.

A aparição do “estranho” ou do “estrangeiro” em terras calmas, que desestabiliza o mundo racional é observado por meio da relação do protagonista com os demais personagens secundários. Discutimos acima que a figura de Pedro Mariano, desde pequeno, atormentava os moradores de Casa Branca e introduzia na narrativa um desequilíbrio. Aqui a discussão é retomada. O zelador é considerado pelos vizinhos como um “macambúzio”, “sorumbático”, entre outras denominações negativas, então, destoava dos demais e tinha comportamentos anormais. Pedro, então, além de perturbar a paz dos outros residentes, desestrutura esse mundo racional dentro da ficção, quando passou a ser culpado, de forma alógica, pelas mortes acontecidas em Casa Branca.

Um dos elementos mencionados por ambos os críticos é o *espaço*, local – inventado ou não – onde ocorrem as narrativas. O espaço, que pode ter mais de uma dimensão, tem o poder de gerar no leitor sensações de medo, estranhamento ou inquietação, atuando como ferramenta útil para a constituição de elementos insólitos.

O sertão, onde se passa a narrativa, “de parco desenvolvimento socioeconômico, permeado de seres e acontecimentos insólitos, onde se observa um imbricamento do real prosaico e do mundo ficcional por meio de crendices e lendas [...]” (OLIVEIRA, 2018, p. 104), é um ambiente convidativo ao fantástico. A região interiorana mistura o insólito e o real, favorecida por ser uma localidade

fronteira, onde se abrigam o desconhecido e o selvagem, é moradia de animais e outros seres desconhecidos.

O sertão é um espaço de confrontos e batalhas, permeado de questionamentos e incertezas, construído à base de dicotomias: afirmação e negação, singular e plural, um e vários ao mesmo tempo, passado e presente, geral e específico, uma ausência presente, é um tempo dentro do próprio tempo ou atemporal; o sertão possui uma pluralidade de sentidos, constitui e é constituído por uma trama de imagens fluídas. Ele pode ser representado como o reino do insólito, porque nele emergem manifestações estranhas e inquietantes [...] (OLIVEIRA, 2018, p. 105)

As características da literatura gótica também estão presentes na produção do regionalista. Dentre os aspectos mencionados por Júlio França, destacam-se a construção de personagens e enredos que desafiam o conhecimento de mundo do leitor, o *locus horribilis* (a ambientação pode afetar ou determinar a ação das personagens, gerando medo. No conto em questão, a cidade passa a ser aterrorizadora devido ao grande número de mortes ocorridas) e a personagem monstruosa (vilões ou anti-heróis, como Pedro Mariano, caracterizados como monstros, de forma a demarcar a zona limítrofe entre o humano e o inumano). Tratando especificamente do conto regionalista, França menciona sua vertente fantástica, “[...] em que a tradição da história de fantasmas mescla-se como forma de ‘causo’ popular, em autores como Inglês de Souza, Hugo Carvalho Ramos e Afonso Arinos.” (FRANÇA, 2023, p. 177).

Este breve artigo fez uma tentativa de analisar alguns elementos fantásticos e insólitos presentes no conto selecionado de Valdomiro Silveira. Pelo exposto, pode-se compreender que, em consonância com as atribuições que Tzvetan Todorov faz a respeito do que considerou ser um gênero, “Os curiangos” e suas possíveis interpretações podem levar ao estranho ou ao fantástico-maravilhoso. Do nosso ponto de vista, corroborado pelas passagens apresentadas que indicam o transtorno delirante de Pedro Mariano, o conto se enquadraria no gênero estranho e, assim, excluído das narrativas fantásticas.

Em contraponto, a visão mais abrangente de Remo Ceserani e de outros críticos mais contemporâneos, como Enéias Tavares, Bruno Matangrano e Šárka Grauová, da qual compartilhamos, a pena valdomiriana traz, de fato, traços fantásticos, por, em seu modo de narrar e suas temáticas, tratar de acontecimentos insólitos, trazer imprecisões quanto aos acontecimentos e suas causas e não oferecer explicações para eles, possibilitando intervenções autônomas do leitor, que contribuem para a construção da atmosfera do palpável e do quimérico.

## referências bibliográficas

- BESSIÈRE, Irène. *O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha*. Revista FronteiraZ (PUC-SP), São Paulo, n. 9, p. 305-319, 2012.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 2004.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 2022.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Curitiba: Editora UFPR, 2006.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: era realista/era de transição*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1986.
- DIAS, Camen Lydia de Souza. *Paixão de raiz: Valdomiro Silveira e o Regionalismo*. São Paulo: Ática, 1984.
- FRANÇA, Júlio. “O sequestro do gótico no Brasil”. In: FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana. *As nuances do gótico: do Setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2023.
- GRAOUVÁ, Sárka. “Conto fantástico regionalista no Brasil?”. In: RAMOS, J. C; GRAOUVÁ, S.; JINDROVÁ, J. *Língua Portuguesa na Europa Central: estudos e perspectivas*. Praga: Charles University in Prague, 2016, p. 67-73.
- OLIVEIRA, Bruno Silva de. “O sertão como espaço para irrupção do insólito”. In: GARCIA, F.; GAMA-KHALIL, M. M.; ROSSI, A. *Vertentes do insólito ficcional – Ensaios II*. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 99-113, 2018.
- POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1985.
- SILVEIRA, Valdomiro. “Os curiangos”. In: *Os caboclos*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, p. 110-119, 1975.
- TAVARES, Enéias; MATANGRANO, Bruno Anselmi. *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*. Curitiba: Arte & Letra Editora, 2019.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

### **O sublime e *A fome***

*The Sublime and The Hunger*

Autoria: Edson José Rodrigues Júnior

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9710-2756>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5234902694613385>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.215578>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/215578>

Recebido em: 31/08/2023. Aprovado em: 19/09/2023.

---

### **Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira**

São Paulo, Ano 12, n. 23, jul.-dez., 2023.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

Contato: [opiniaes@usp.br](mailto:opiniaes@usp.br)

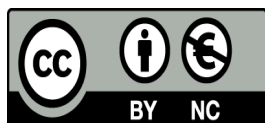
 [fb.com/opiniaes](https://fb.com/opiniaes)  [@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/revista.opiniaes)

---

### **Como citar (ABNT)**

RODRIGUES JÚNIOR, E. J.. O sublime e *A fome*. *Opiniões*, São Paulo, n. 23, pp. 246-266, 2023. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.215578>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/215578>.

### **Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)**



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

# o sublime e a fome

*The Sublime and The Hunger*

**Edson José Rodrigues Júnior**<sup>1</sup>

Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.215578>

**Resumo:** O presente trabalho tem por objetivo investigar a manifestação do conceito de sublime – em suas várias facetas – em *A fome: cenas da seca no Ceará* (1890), romance de estreia do naturalista cearense Rodolfo Teófilo (1853 – 1932). Partindo da hipótese de que se mesclam na prosa de Teófilo manifestações do sublime que foram compreendidas à luz de distintas teorias, traçamos, primeiramente, uma breve história do sublime enquanto conceito nos campos da estética e da crítica de arte para arcabouçar a análise da obra; para tanto, discutimos as contribuições de Longino (1996), Burke (1993), Kant (1995) e Schiller (2011) para a formação e a consolidação do conceito de sublime. A partir da análise literária, concluímos que o efeito estético arrebatador do sublime é a pedra de toque de *A fome*. Os sublimes dinâmico e matemático kantiano mesclam-se ao assombro burkiano e ao sublime patético schilleriano, resultando numa amálgama *sui generis* que reveste de grandeza e tragicidade o tormento dos sertanejos assolados pela seca mais devastadora da história nordestina.

**Palavras-chave:** Sublime. Estética. *A fome*. Rodolfo Teófilo.

**Abstract:** The present paper aims to investigate the manifestation of the concept of Sublime – in its many variants – in *A fome: cenas da seca no Ceará* [*The Hunger: Scenes from the Drought in Ceará*] (1890), the debut novel by north-eastern Brazilian naturalist Rodolfo Teófilo (1853 – 1932). Assuming that several theories of the Sublime are present in Teófilo's prose, we first trace a brief history of the Sublime as a concept in the fields of aesthetics and art criticism to support the analysis of the novel; To this end, we discuss the contributions of Longino (1996), Burke (1993), Kant (1995) and Schiller (2011) for the formation and consolidation of the concept of Sublime.

---

<sup>1</sup> Edson José Rodrigues Júnior é doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (PPGL/UFPE). E-mail: [edsonrjunior4@gmail.com](mailto:edsonrjunior4@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9710-2756>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5234902694613385>.

Based on the literary analysis, we conclude that the sweeping aesthetic effect of the Sublime is the touchstone of *A fome*. Kantian dynamic and mathematical sublime are mixed with Burkean astonishment and the Schillerian pathetic sublime, resulting in an unique amalgamation that ornate with grandeur and tragedy the torment of the *sertanejos* affected by the most devastating drought in Brazilian north-eastern history.

**Keywords:** Sublime. Aesthetics. *The Hunger*. Rodolfo Teófilo.

## introdução

*A fome: cenas da seca no Ceará*, publicado em 1890 pelo escritor e farmacêutico cearense Rodolfo Teófilo, é o primeiro grande romance brasileiro a tematizar as secas no Nordeste. Antes de *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, e *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, Teófilo já narrava em seu livro de estreia a peregrinação dos retirantes assolados pela fome e pela peste, saindo do sertão cearense rumo a Fortaleza em busca de assistência pública.

Embora seja pouco lembrado pela crítica contemporânea, o romance *A fome* é quase sempre debatido sob o escopo da literatura naturalista enquanto romance-denúncia. Embora os excessos na prosa, que por vezes pendem para o horror ou lembram a dicção dos romances góticos, sejam vistos como delírios naturalistas (MIGUEL-PEREIRA, 1988) ou sinais de “mau gosto” do escritor (BRAYNER; COUTINHO, 1972), pretendemos a partir deste artigo apresentar uma nova visão sobre o romance e sua suposta falta de decoro na forma literária.

O presente trabalho tem por objetivo investigar a manifestação do conceito de sublime – em diversas facetas – em *A fome: cenas da seca no Ceará*. Uma vez que partimos da hipótese de que várias manifestações do sublime se mesclam na prosa de Rodolfo Teófilo, traçaremos, primeiramente, uma breve história do sublime enquanto conceito nos campos da estética e da crítica de arte para arcabouçar a análise feita a seguir.

## 1. a trajetória do sublime na história das ideias: uma brevíssima retomada

A primeira sistematização de um conceito de sublime é atribuída ao filósofo romano Longino, na obra *Do sublime*, supostamente publicada no século I d.C. O texto foi resgatado e difundido na modernidade a partir de uma tradução para o francês realizada pelo poeta e crítico literário Nicolas Boileau-Despréaux em 1674. Nos anos seguintes, Boileau também se dedicou a interpretar e discutir o



texto em suas *Réflexions critique sur Longin*, o que contribuiu para manter as ideias de Longino no centro da discussão poética.

Em *Do sublime*, o conceito está circunscrito às esferas do discurso e da linguagem poética, pois, segundo Longino (1996), essas são as artes capazes de superar os limites da *imitatio* e, assim, atingir um plano sobre-humano, algo que ainda não era observado como possível em outros fazeres artísticos. Portanto, para o autor, “[a poética] é de longe superior à estatuária, porque, por definição, a finalidade do discurso é sobre-humana” (LONGINO, 1996, p. 33-34). Cabe pontuar que, se o texto foi de fato publicado no século I d.C. como se supõe, as artes plásticas ainda eram amplamente pautadas na imitação fidedigna da realidade e regidas pelos princípios da beleza, da simetria e da clareza, o que seria o alvo da principal crítica de Longino: “o homem é feito, por natureza, para os discursos; nas estátuas, procura-se a semelhança com o homem e nos discursos, como já disse, o que ultrapassa o humano” (LONGINO, 1996, p. 96).

Nesse contexto, o sublime se refere ao apogeu do discurso, isto é, sua realização mais elevada, aquela que “surpreende o julgamento e faz-nos sair de nós mesmos, mergulha-nos no êxtase [...], que nos tira o fôlego, de emoção e de surpresa” (LONGINO, 1996, p. 37). O tratado de Longino se apresenta, então, como uma espécie de manual para o poeta e o retórico, que minudencia uma série de técnicas de discurso e comoção<sup>2</sup> para que esse ápice possa ser atingido. Dentre as muitas regras arroladas para evitar os “vícios” que se mesclam ao sublime estão: evitar o inchaço do discurso no qual recaem os retóricos em busca de grandeza; e evitar a puerilidade e o excesso de minúcias, pois incorrem na inautenticidade do discurso, e o sublime, por sua vez, precisa ser grande, mas também simples.

Boileau, que já havia publicado *L'Art poétique* (1674) um ano antes de traduzir o suposto filósofo romano, viu nas normas retóricas deste uma forte voz de autoridade que corroborasse com sua própria preceptística. Ecoando os princípios de sobriedade e autenticidade do suposto Longino, o crítico francês também adverte contra o preciosismo desmedido e o excesso de adornos:

Fuja da abundância estéril desses autores, e não se sobrecarregue com um pormenor inútil. Tudo o que dizemos a mais é insípido e desagradável; o espírito saciado repele instantaneamente o excesso. Quem não sabe moderar-se jamais soube escrever (BOILEAU-DESPRÉAUX, 1979, p. 16-17).

<sup>2</sup> Para Longino, o discurso sublime deve comover, não persuadir. “O sublime é, por assim dizer, o cume e a excelência dos discursos [...] não leva os ouvintes à persuasão, mas ao êxtase; e o maravilhoso, quando acompanhado de assombro, prevalece sempre sobre o que se destina a persuadir e a agradar [...] a persuasão depende de nós, o sublime impõe-se com força irresistível e fica acima de qualquer ouvinte.” (LONGINO, 2015, p. 37)

É preciso pontuar, contudo, que o conceito de sublime de Longino pauta-se muito mais nos efeitos produzidos por este que na sua definição propriamente dita. A pouca delimitação da categoria sublime se apresenta, conforme salienta Philip Shaw (2006), como um aspecto normativo extremamente problemático. Nota-se essa problemática nas regras supracitadas, que ensinam como atingir o discurso sublime não positiva e assertivamente, mas a partir da negação; ensina-se menos o que se pode fazer do que o que não se pode. Isso é corroborado por Emily Brady (2013), para quem “Longino não oferece uma definição clara do que seja o sublime, mas ele elabora sobre suas fontes, conteúdo e características de modo a sugerir um entendimento do conceito que transcende meras virtudes estilísticas”. O que há de mais sólido no sublime de Longino é a sua relação com a grandeza, pois “o sublime reside na elevação, [n]a amplificação no número” (LONGINO, 1996, p. 84).

Pouco menos de 100 anos após a tradução de Boileau, em 1757, Edmund Burke retoma as discussões de Longino e oferece sua própria definição do sublime na obra *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. Ao que indicam os diários do filósofo irlandês, suas incursões ao tema teriam se iniciado dez anos antes, em 1747, quando adquiriria um exemplar do tratado de Longino. No texto, Burke (1993) estabelece uma distinção basilar entre dois tipos de paixão: prazer e a dor – esta muito mais forte que aquela. Cada um desses sentimentos subdivide-se em modo positivo (dor positiva e prazer positivo) e modo negativo (dor negativa e prazer negativo). Feita essa distinção, o autor associa o efeito estético do belo ao prazer positivo e o do sublime à dor negativa, particularmente aquela que experienciamos ao contemplar a grandiosidade da natureza:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor, de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionada a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz (BURKE, 1993, p. 48).

Todavia, por ser a dor muito mais potente e arrebatadora que o prazer, é preciso que haja certo distanciamento entre o sujeito e sua fonte de dor para que seja alcançado o deleite [*delight*]:

Quando o perigo ou a dor se apresentam como uma ameaça decididamente iminente, não podem proporcionar nenhum deleite e são meramente terríveis; mas quando são menos prováveis e de certo modo atenuadas, podem ser – e são – deliciosas, como nossa experiência diária nos mostra (BURKE, 1993, p. 48).

Esse distanciamento estético necessário para que a experiência da dor possa ser desfrutada, tal como propõe Burke (1993), será um ponto crucial da teoria do sublime a ser explorado *a posteriori* por outros filósofos que se debruçaram sobre o assunto, dos quais Kant e Schiller. Apesar disso, na concepção do autor de *Enquiry*, a arte, que poderia proporcionar tal distanciamento ao situar o sujeito em uma posição confortavelmente distante da experiência dolorosa, é incapaz de suscitar o verdadeiro sublime. O deleite arrebatador do sublime jamais poderia ser inspirado por objetos artísticos pelo fato de que nestes já estaria escancarado seu estatuto de simulação e imitação. Sobre a arte trágica, que viria a ser peça chave da teoria do sublime de Schiller, Burke comenta que

nos infortúnios representados pela arte, a única diferença é o prazer que resulta dos efeitos da imitação dado que ela nunca é perfeita a ponto de impedir-nos de perceber que é simulada, e, sob aquele princípio, dela auferimos um certo prazer. [...] Quanto mais ela se aproxima da realidade e quanto mais nos afasta de toda e qualquer ideia de ficção, maior é seu poder. Mas este, seja de que espécie for, nunca se aproxima da ação que ela imita. Escolhei um dia para fazer representar a mais sublime e comovente de nossas tragédias; selecionai os atores mais populares, não poupei gastos nos cenários e adereços, acrescentai o que melhor há na poesia, na pintura e na música, e, quando tiverdes reunido vosso público, precisamente no momento em que seus espíritos estiverem tensos pela expectativa, fazei com que se anuncie a iminente execução de um criminoso de Estado, na praça ao lado: em um instante, o vazio do teatro demonstraria a relativa fraqueza das artes imitativas e provaria a superioridade da simpatia real (BURKE, 1993, p. 54-55).

Para o autor, a paixão estaria relacionada à simpatia, ao interesse que temos por aquilo que o ser humano sente, porém, a arte não se constituiria como uma simpatia real, mas como mera “imitação, ou, se preferirdes, um desejo de imitar e, conseqüentemente, um prazer” (BURKE, 1993, p. 56); por ser um prazer, a arte estaria distante do sublime no espectro proposto por Burke, uma vez que este relaciona-se à dor.

Conforme aponta Enid Dobránszky (1993), a incursão de Edmund Burke na estética resultou em um dos mais importantes tratados de seu tempo nesse campo filosófico, o que seria atestado pela influência que Burke exerceu sobre o conceito kantiano de sublime sistematizado na *Crítica da faculdade do juízo* (1790), cujas formulações constituem por si próprias outro importante divisor de águas no campo da estética. Para Immanuel Kant (1995), o sublime diz respeito a uma dissonância entre as faculdades da razão e da imaginação, pois advém da incapacidade da imaginação de apreender o grandioso, o incomensurável: “é sublime aquilo que em relação ao qual todo o resto é comparativamente pequeno” (KANT, 1995, p. 100).

A razão exige que a imaginação compreenda algo que é superior à sua capacidade, e essa incapacidade gera desprazer. O sentimento sublime é, portanto, “um sentimento do desprazer a partir da inadequação da faculdade de imaginação, na avaliação estética da grandeza”. (KANT, 1995, p. 103-104). Ao mesmo tempo em que leva o sujeito a perceber seus limites de finitude e pequenez perante o absoluto, o sublime o faz constatar em si uma finalidade independente da natureza, que o aparta dela e o eleva sobre ela. Nesse sentido, “a sublimidade não está contida em nenhuma coisa da natureza, mas só em nosso ânimo, na medida em que podemos ser conscientes de ser superiores à natureza [...]” (KANT, 1995, 110). Isso implica em afirmar que o distanciamento necessário entre o sujeito e o fato da natureza que lhe representa perigo não deve se dar apenas em termos de segurança e bem-estar, como propunha Burke. Para Kant, esse distanciamento deve ser também moral, pois o reconhecimento de sua própria fragilidade física leva o sujeito à assunção de sua superioridade moral em relação à natureza.

O sublime kantiano divide-se em duas vertentes: matemático e dinâmico. Quanto ao sublime matemático, Kant se refere à ideia de infinitude presente na natureza – a imensidão do céu ou do mar; o fundo longínquo de um grande abismo; a visão de uma pirâmide egípcia –, a qual não é possível de ser compreendida em sua totalidade pela faculdade da imaginação humana. A natureza é, “portanto, sublime naquele entre os seus fenômenos cuja intuição comporta a ideia de sua infinitude. Isso não pode ocorrer senão pela própria inadequação do máximo esforço de nossa faculdade da imaginação na avaliação da grandeza de um objeto” (KANT, 1995, p. 101). Uma vez que a imaginação é incapaz de compreender totalmente o infinito pelos sentidos, o sublime matemático alça o sujeito a um estado suprassensível. Essa separação entre o sensível e o suprassensível constitui um dos fundamentos da filosofia kantiana, equivalendo *grosso modo* à separação entre os fenômenos e as coisas em si.

O sublime dinâmico, por sua vez, diz respeito ao poder ameaçador da natureza, e “a natureza somente pode valer como poder, por conseguinte como dinamicamente sublime, na medida em que ela é considerada como objeto de medo” (KANT, 1995, p. 107). Nesse sentido, não é a infinitude da natureza que lembra o homem de sua pequenez, mas sua potência destrutiva: “uma alta queda-d’água de um rio poderoso [torna] a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder. Mas o seu espetáculo só se torna tanto mais atraente quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança”. (KANT, 1995, p. 107). Contudo, apesar de também salientar a necessidade de um distanciamento seguro entre sujeito e fenômeno da natureza, Kant compreende que não é o sentimento – fisiológico – de ameaça propriamente dito que desencadeia o sentimento sublime, “pois o

verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, mas concerne somente a ideias da razão” (KANT, 1995, p. 91).

Ao situar o sublime em sua filosofia transcendental como fenômeno concernente à razão e não aos sentidos, Kant rompe com o empirismo de Burke, apesar de reconhecer a importância de suas contribuições:

Pode-se comparar com a exposição transcendental dos juízos estéticos também a fisiológica, tal como um Burke e muitos homens perspicazes entre nós desenvolveram, de modo a ver aonde conduziria uma exposição meramente empírica do sublime e do belo. Burke, que, nesse modo de tratar o assunto, merece ser considerado o autor mais importante, chega nesse caminho à conclusão de que ‘o sentimento do sublime se funda em um instinto de autoconservação e no medo [...]’ (KANT, 1995, p. 176).

Enquanto, para Burke, a natureza e as situações de infortúnios reais são mais propícias a despertar o sentimento do sublime, Kant defende a total impossibilidade da obtenção do sentimento sublime através da arte. Para ele, “não se tem de apresentar o sublime em produtos de arte [...], aqui consideramos antes de mais nada somente o sublime em objetos da natureza (pois o sublime da arte é sempre limitado às condições da concordância com a natureza)” (KANT, 1995, p. 91). Para que o objeto artístico assuma centralidade na discussão e seja enfim plenamente considerado como fonte de sublimidade, é preciso que um terceiro nome de vulto adentre ao debate setecentista: Friedrich Schiller.

O dramaturgo e poeta alemão Friedrich Schiller publicou, entre 1792 e 1793, alguns fragmentos que versavam sobre o sublime nas revistas *Neue Thalia* e *Die Horen*. Enfrentava, à época, um período de crise poética, resultado dos grandes esforços dedicados à conclusão da peça *Don Carlos* e das novas responsabilidades que adquirira ao assumir uma cátedra como professor de História na Universidade de Jena. Vladimir Vieira (2011) comenta que, com seus estudos sobre o sublime, Schiller almejava encontrar um arcabouço que esclarecesse os princípios constitutivos da experiência trágica e permitisse compreender melhor os objetos da estética para fortalecer os alicerces conceituais de sua produção dramaturgica. Conforme salienta Renata Cairolli (2020), durante esse período, Kant foi o maior influenciador da filosofia de Schiller; seu pensamento da última década do século XVIII mostra que a leitura de Kant foi, para Schiller, um divisor de águas que fez com que toda a sua produção filosófica anterior fosse rebaixada ao segundo plano por estudiosos e comentadores e quicá pelo próprio autor de *Don Carlos*.

Baseado em Immanuel Kant, Schiller (2011) conceituou o sublime com alicerce em dois elementos estabelecidos pela filosofia transcendental: o poder racionalmente ameaçador da natureza e a superioridade moral do homem sobre ela. Para ele, é na seguinte situação que se encontra o homem: “Cercado

de incontáveis forças, todas superiores a ele, todas capazes de dominá-lo, ele [o homem] reivindica, por meio de sua natureza, não sofrer violência alguma [...] [e] aumenta artificialmente suas forças naturais por meio de seu entendimento [...]” (SCHILLER, 2011, p. 56). Sofrer violência, conforme a filosofia schilleriana, aniquila o princípio fundamental da humanidade: a liberdade. Para superar a violência da natureza, é preciso se elevar moralmente sobre ela, o que pode ser feito de duas maneiras: pelo caminho realista, prático, opondo violência contra violência e dominando a natureza; ou pelo caminho idealista, através da formação estética.

Para aniquilar racionalmente uma violência em seu conceito, é preciso se submeter a ela voluntariamente, o que significa, em termos kantianos, sujeitar-se deliberadamente à violência da natureza e dela extrair prazer estético: o sublime. Assim,

o ser humano formado moralmente, e apenas este, é inteiramente livre. Ou ele é superior, como poder, à natureza, ou então entra em consonância com esta. Nada que ela faça com ele é violência, pois, antes que a ação chegue a ele, ela já se tornou sua própria ação, e a natureza dinâmica nunca o atinge, pois ele se separa espontaneamente de tudo o que ela pode atingir (SCHILLER, 2011, p. 57).

Isso implica em dizer que, tal como o sublime kantiano, o sublime schilleriano também não reside no objeto da experiência, mas no ânimo do sujeito que com ele se confronta volitivamente – o que o diferencia da categoria do belo:

É verdade que o belo já constitui uma expressão da liberdade; mas não daquela que nos eleva acima do poder da natureza e nos dispensa de toda influência corpórea, e sim da liberdade de que gozamos como homens dentro da natureza. Sentimo-nos livres frente à beleza porque os impulsos sensíveis se harmonizam com a lei da razão; sentimo-nos livres frente ao sublime porque [...] o espírito age aqui como se não estivesse sob quaisquer leis que não as suas próprias” (SCHILLER, 2011, p. 59-60).

A definição de Schiller, em linhas gerais, espelha aquelas de Burke e Kant, e “consiste numa junção de um estado de dor, que se exprime no seu grau máximo como um horror, com um estado de alegria, que pode se intensificar até o encantamento” (SCHILLER, 2011, p. 60). Assim como Kant, ele subdivide o sublime entre o que desafia a compreensão humana (matemático) e o que ameaça a integridade vital a partir do poder (dinâmico), apesar de utilizar termos específicos. Através da experiência com o sublime, o homem pode perceber que, além de ser sensível, é, acima de tudo, um ser moral que não é prisioneiro das sensações – perpetuando o rompimento com o empirismo de Burke já ensinado por Kant. O ser humano “está nas mãos dela [natureza], mas a vontade humana está em

suas próprias mãos [...]. O sublime cria para nós, portanto, uma saída do mundo sensível, no qual o belo gostaria de nos manter sempre presos” (SCHILLER, 2011, p. 61-62).

O grande ponto de ruptura de Friedrich Schiller com o sistema transcendental kantiano diz respeito ao papel da arte. Para o autor de *Wilhelm Tell*, o sublime só pode ser alcançado pelo sujeito através da formação estética – para a qual a arte é a chave. A faculdade latente para o sublime “se encontra em todos os seres humanos; mas a semente dessa capacidade se desenvolve de modo desigual e precisa ser auxiliada pela arte” (SCHILLER, 2011, p. 64). Sem a formação estética, a “natureza inapreensível só podia lembrar [ao homem] das limitações de sua faculdade de representação, e a natureza avassaladora, de sua impotência física” (SCHILLER, 2011, p. 65).

Nesse sentido, os impulsos imagético e patético da arte são mais propícios para evocar o sublime que a própria natureza em si, pois a arte, ao contrário da natureza, tem por finalidade última a fruição estética e

tem, diante da natureza, a imensa vantagem de poder tratar como finalidade principal, e como um todo próprio, daquilo que a natureza - quando não o joga fora sem propósito - apanha apenas de passagem na perseguição de uma finalidade mais próxima [...]. A arte imagética é inteiramente livre porque ela dissocia de seu objeto todas as limitações casuais e deixa também o ânimo do observador livre, porque imita apenas a aparência, e não a realidade. [...] A arte possui todas as vantagens da natureza, sem partilhar seus grilhões. (SCHILLER, 2011, p. 73-74).

Enquanto Burke apontava para a primazia da simpatia real da natureza frente à simpatia simulada da arte, Schiller (2011), enquanto dramaturgo e poeta trágico, privilegia “as cenas patéticas da humanidade em luta com o destino, da fuga irrefreável da felicidade, da segurança enganada, da injustiça triunfante e da inocência que sucumbe [...] que a arte trágica, imitando, põe diante dos nossos olhos” (SCHILLER, 2011, p. 72) como a principal fonte de sublimidade. Esse novo conceito de sublime ligado à empatia e à solidariedade, que confere a Schiller originalidade frente aos seus antecessores, é o chamado “sublime patético”.

O sublime patético advém de um sofrimento causado por um poder o qual, ainda que destrutivo, não deve ser experienciado diretamente pelo sujeito, mas, como já consolidado na história do conceito de sublime, a partir de um distanciamento. Em outras palavras, o sofrimento deve acometer outro ser humano com quem possamos nos solidarizar, por isso, “aquele para quem o objeto temível comprova o seu poder destrutivo não pode ser o sujeito que julga, i. e., não podemos sofrer nós mesmos, mas apenas de modo solidário” (SCHILLER, 2011, p. 48). O sublime patético, portanto, é “a representação do sofrimento alheio,

ligada ao afeto e à consciência de nossa liberdade moral interna” (SCHILLER, 2011, p. 48)., cujo *locus* privilegiado de concretização é a arte trágica.

## 2. o sublime em *a fome*: cenas patéticas da humanidade

Conforme ressalta Cairolli (2020), após séculos de debates acerca do tema, a crítica já não se limita a tratar o sublime como exclusividade da arte trágica, nem mesmo da literária. A partir dos empiristas ingleses e dos alemães Kant e Schiller, o sublime passou a fazer parte do arcabouço estético das artes em geral, marcando forte presença na recepção de pinturas, como alguns quadros góticos de Caspar Friedrich, de músicas, como as sinfonias de Beethoven, e, a partir do século XX, das artes performáticas e do cinema. Neste trabalho, nosso escopo está voltado para a presença do sublime enquanto elemento constituinte da forma literária no romance *A fome: cenas da seca no Ceará*, publicado em 1890 pelo romancista, ensaísta e farmacêutico cearense Rodolfo Teófilo.

*A fome* narra a história do fazendeiro Manuel de Freitas que, durante as fortes secas que assolaram o Ceará entre 1877 e 1879, se vê forçado a migrar com a família do arrabalde de Jacareacanga para buscar asilo na capital Fortaleza, enfrentando, no caminho, um sertão cearense desolado, tomado por fome, pragas e habitado por homens bestializados pelas mazelas da seca. A seca de 1877 – ou “a grande seca” –, fato histórico de onde parte o enredo diaspórico do romance, foi uma das mais avassaladoras já enfrentadas pelo Nordeste brasileiro. Estima-se que a estiagem prolongada vitimou, em dois anos, cerca de 500 mil nordestinos, cerca de 4% da população do nordeste à época (VILLA, 2011). A fome desencadeada pela seca, somada a epidemias sem precedentes de tifo, varíola e cólera, fez com que alguns vilarejos do interior cearense simplesmente deixassem de existir.

É nesse cenário de profunda miséria e desolação que conhecemos Manuel de Freitas, então um rico fazendeiro de Jacareacanga. Sua riqueza e influência eleitoral, todavia, de nada se mostram úteis frente à implacabilidade da natureza, e tão rápido quanto enriquecera na juventude, aos cinquenta Manuel se vê sem nada após os primeiros meses de estiagem. Com o gado morrendo de sede nos currais e os escravos perecendo na senzala, resta a Manuel jogar os últimos pertences numa trouxa, tomar esposa e filhos pelo braço e fugir rumo a Fortaleza, onde um comitê de emergência do governo estaria acudindo os retirantes. A travessia do sertão em direção ao litoral é uma *via crucis* para o protagonista, mas principalmente para sua família. Acostumados à vida de conforto de outrora, a esposa Josefa, a filha Carolina e os filhos mais novos inominados só aguentam caminhar à noite,



quando há refúgio do sol escaldante de 38°C (TEÓFILO, 2011, p. 20). À noite, porém, o sertão esconde perigos muito piores que a seca.

O romance é dividido em quatro partes de extensões desiguais: “Êxodo”, “A casa negreira”, “Misérias” e “Epílogo”. Em virtude do espaço reduzido de um artigo, nesta análise tomaremos como recorte a primeira parte, “Êxodo”, que narra em minúcias a maior parte da jornada da família Freitas pelo sertão cearense. É nessa porção do romance que o confronto entre ser humano e natureza acontece de maneira mais direta e visceral – resultando sempre na vitória desta e na derrota aniquiladora daquele. Nesse embate, há duas principais fontes de ameaça por parte da natureza, as quais são, também, as principais fontes do sentimento sublime do romance enquanto objeto artístico: o sol escaldante e a paisagem do sertão devastada pela seca.

O brilho incessante do sol de estiagem, massacrando fisicamente e psicologicamente as personagens, marca presença no texto desde a primeira página. Se em outros contextos o astro-rei poderia ser visto como símbolo de felicidade, luz, fertilidade e prosperidade, em *A fome* ele é potência aniquiladora em seu mais puro estado. Sua presença perpétua no céu, elevando a temperatura ao limite do suportável, é sinal de morte e destruição para os sertanejos:

A luz do luar em plenilúnio ia enfraquecendo à proporção que a clareza crepuscular ia aumentando: não tardaria o aparecimento do sol. As nuvens afastaram-se como um reposteiro, que fosse corrido, brilhou a aurora, franjando de ouro o contorno dos estratos, depois apareceu o sol, um globo de fogo semelhante a cobre fundido. O vento do leste esfuziou ainda mais e foi uivando de mundo afora, torcendo a ramaria das árvores, levantando do solo nuvens de folhas secas e de poeira. Os sertanejos, que olhavam o nascer do sol, baixaram a vista, alguns chorando sua sentença de morte (TEÓFILO, 2011, p. 19).

O nascer do sol, descrito em riqueza de detalhes, mescla o resplendor do amanhecer com as consequências destrutivas de mais um dia de estiagem. O vento quente levanta a poeira e uiva, escancarando os efeitos da seca; a expressão “globo de fogo” aponta para o potencial destrutivo do sol, ao passo que, à simples visão dele, alguns começam a chorar. Longe de significar vida e fertilidade, o sol representa a morte, e seus raios mortíferos incendiando a terra não dão descanso aos sertanejos nem à sombra: “Os raios do sol, caindo verticalmente sobre a terra, aqueciam as rochas e os vegetais mortos. O calor emitido por aqueles focos era, à sombra, de 38º centígrados. Os homens e os rebanhos erravam à toa naquela natureza tocada de morte, procurando a vida” (TEÓFILO, 2011, p. 20).

O ápice do tormento solar tem momento certo: quando o sol surge a pino no ponto mais alto de sua trajetória. Viver sob ele beira o insuportável: “Ao meio-dia [...], sendo o sol muito quente, a luz intensa e insuportável, as rajadas de vento um tormento para os olhos e já estando todos tostados [...]” (TEÓFILO, 2011, p. 46). O zênite solar é descrito em diversas ocasiões ao longo do romance, o que também acontece com o crepúsculo. Enquanto o zênite representa o ápice da impossibilidade de viver sob aquelas condições adversas, o crepúsculo é um momento contemplativo para as personagens, que sentem, paralelamente, o alívio da chegada da noite e a certeza do retorno aos tormentos no dia seguinte. Chamado de “hora das saudades”, o anoitecer traz algumas das mais sublimes imagens do romance:

A língua seca pendurava-se sobre a arcada dentária inferior; assim exposta, fendia-se com o calor da atmosfera e o hálito quente que lhe saía dos pulmões.

Carolina tinha um ar triste, mas resignado.

Era a hora das saudades. A luz crepuscular baça e triste em mórbidos reflexos, derramava a mornidão pela natureza, que parecia em êxtase, nos primeiros transportes de um desmaio. O vento emudecera e algumas nuvens tangiam para o oeste enfileiradas e imóveis no zênite, coloriam-se de rosa refletindo os últimos raios do sol, que se escondia no ocaso.

Manuel de Freitas viu-se perdido. A contemplação da família quase superava-lhe a energia, e temendo o aniquilamento de todos os meios de ação, afastou-se do rancho (TEÓFILO, 2011, p. 49).

Sob o arder infernal do sol, toda a natureza abaixo torna-se inimiga do ser humano e manifesta seu potencial de destruir e fazer sofrer. As areias que encobrem o solo sertanejo fustigavam, “a refração da luz nos areais molestava os olhos, a ponto de se fecharem lacrimosos. O pó das estradas, que o vento levantava em nuvens, irritava a garganta, titilando-a, produzindo uma tosse seca impertinente” (TEÓFILO, 2011, p. 93). No solo seco e morto, sobreviveram apenas os animais peçonhentos, tornando cada passo uma fatalidade em potencial: “O solo tinha uma fisionomia particular. Juncado de folhas torradas e enroladas em espiral, como embuás adormecidos, servia de domicílio a lacraus<sup>3</sup> e aranhas-caranguejeiras” (TEÓFILO, 2011, p. 20).

Também dinamicamente sublimes são as florestas mortas por onde passam os retirantes em sua jornada, sempre descritas a partir de um campo semântico tétrico, melancólico e de marcada inspiração gótica, remetendo a esqueletos,

monstros, caveiras e cemitérios: “A floresta, reduzida a esqueletos enegrecidos, bracejava desfolhada no espaço, confundia-se muito além com o firmamento” (TEÓFILO, 2011, p. 20). Além de ressaltar a imensidão das florestas, o narrador as caracteriza como labirínticas, capaz de ludibriar até o mais experiente sertanejo e leva-lo à perdição: “A floresta, tocada de morte, bracejava no espaço. [...] A perspectiva era desoladora. A seca havia torrado e despovoado os campos. Freitas caminhava por aquele labirinto de veredas [...]” (TEÓFILO, 2011, p. 35). Silenciosas como cemitérios, não se ouve nas florestas mortas nenhum som vivo, “apenas as rajadas dos alísios, quentes já àquela hora, faziam uma orquestra nos esqueletos das árvores” (TEÓFILO, 2011, p. 36).

Em momentos de respiro das personagens e trégua da natureza, a descrição imagética das grandiosidades naturais do sertão cearense surge pontualmente, evocando o sublime matemático. A imensidão do céu, a grandiosidade das colinas de granito e o horizonte infinito de um longo dia trazem certo conforto momentâneo à penitência dos retirantes, pois

as tristezas da terra faziam contraste com a alegria do céu que lhe[s] servia de cúpula. Nem uma nimbo toldava a limpidez daquele imenso plano de safira! Apenas alguns cirros de uma alvura argentina, tendo o formato de uma asa de gaivota, imóveis nas alturas, escapavam do vendo leste, que soprava rijo (TEÓFILO, 2011, p. 20).

Em certo momento, ao escalar um monte para perscrutar o longo caminho à frente, Manuel de Freitas se vê em comunhão com o céu, arrebatado pela visão do vasto horizonte:

De pé sobre o alto pedestal, [Freitas] descortinara um panorama imenso; os horizontes se alargavam e a vista perdia-se nos espaços habitados pela floresta ou pela atmosfera. Naquela enorme tela, o azul do céu era o tom alegre sombreado pelas tristezas, pelas cores sombrias dos campos. Perscrutava com um olhar inteligente tudo que o cercava. [...] Os olhos deslumbrados por tanta luz e cansados de tanto ver, descansaram um pouco, velados pelas pálpebras. De olhos fechados, examinava o enorme panorama que descortinara. Sentindo dentro de si todo aquele mundo mais palpável ainda do que há pouco julgou assim poder melhor auscultar o solo e ouvir a pulsação de alguma artéria d’água. Recolheu-se mais e meditou (TEÓFILO, 2011, p. 37).

Pouco antes, a própria visão dos altos paredões de granito que Manuel almejava escalar evoca por si só o sublime das coisas incomensuráveis: “aquela mole de granito de milhares de toneladas era uma prova geológica dos cataclismos por que passou o globo. Talhadas a pique em todas as faces, eram de ascensão difícilíssima se não impossível” (TEÓFILO, 2011, p. 36). Não só a altura aguda

da formação rochosa é ressaltada, mas também sua idade milenar, testemunho das remotas eras geológicas do planeta terra; se a altura de um monte lembra ao homem de sua pequenez, sua antiguidade o relembra que a vida humana, em comparação ao tempo geológico da natureza, não supera a extensão de uma gota d'água no vasto oceano.

Aliás, a brevidade da vida humana frente à antiguidade da natureza é algo a que o romance sempre retorna. Quando Manuel Freitas encontra um oásis de altas oiticicas, o narrador assim as descreve:

Um grupo de oiticicas seculares, sadias, vigorosas, opulentamente enfolhadas enchiam uma área de alguns decâmetros. Cada árvore era um colosso vestido de verdura, a ostentar todo o luxo da vegetação tropical. Sentiam-se ali as manifestações de vida e a harmonia dos seres da natureza. Os fetos que bordavam o solo com as folhas arredadas viviam bem à custa da umidade e da sombra, livres das rajadas de vento da seca, que com seu hálito quente tudo crestava. A brisa que ciciava era fresca e perfumosa. Lianas e aristolóquias se balançavam em flor entrelaçadas nas árvores. Manuel de Freitas contemplava absorto aquele sítio e procurava a causa da vida ali (TEÓFILO, 2011, p. 38).

O mistério da vida daquelas árvores seculares foge ao deslumbrado Freitas, que, ao contrário delas, perenes e sadias, definha lentamente diante da implacável natureza. Ali elas estiveram muito antes de seu nascimento e permanecerão muito tempo após a sua morte – que se aproxima.

É preciso deixar claro que esses momentos de contemplativa sublimidade são minoria durante a jornada dos retirantes. Na maioria dos episódios, o sublime da natureza se apresenta no romance conforme os ditames de Edmund Burke, para quem a “paixão a que o grandioso e o sublime na natureza dão origem, quando essas causas atuam de maneira mais intensa, é o assombro” (BURKE, 1993, p. 65). Para ele, o assombro “consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror” (BURKE, 1993, p. 65) e é a principal manifestação do sublime, ao passo que a reverência, a admiração e o respeito são efeitos meramente secundários.

Rodolfo Teófilo parece concordar com essa noção, pois sua representação da fúria da natureza pende, muitas vezes, para o horror gótico. Exemplo claro de sua dicção gótica é expressado na descrição de um ninho de urubus nos esqueletos chamuscados da floresta morta:

O aspecto da floresta se tornava cada vez mais triste. Daquele panorama escuro desapareciam os pontos verdes. Os urubus, pousados aos milhares nos galhos das árvores num crocitar constante, tornavam a solidão tétrica e pavorosa. De uma gula insaciável, espreitavam as vítimas, que caíam aos cantos mortas de fome e de peste, e banquetevam-se naquele

repasto de pelangas. A atmosfera que enchia o campo era deletéria e podre (TEÓFILO, 2011, p. 22).

O trecho começa com uma hipérbole – “pousados aos milhares” – que avulta a quantidade de aves e multiplica também sua potência ameaçadora. A presença agourenta de aves carniceiras – corvos, abutres, urubus – é um *topoi* consagrado na literatura gótica, símbolo de morte e desolação, mas, em *A fome*, os urubus têm um significado a mais: remetem ao canibalismo. As aves, que no romance são comedoras de gente – como deixa claro o trecho acima –, sempre antecipam alguma cena envolvendo carcaças humanas e atos desesperados de canibalismo cometidos pelos miseráveis. O horror sublime da cena é complementado pelo campo semântico gótico utilizado – “solidão tétrica e pavorosa, atmosfera deletéria e podre”.

Nesse sentido, o sublime burkiano entra em amálgama com o sublime schilleriano, pois, para pintar “as cenas patéticas da humanidade em luta com o destino” (SCHILLER, 2011, p. 72) vividas pelos acometidos pela seca, Teófilo utiliza as tintas do horror sublime e não economiza nos tons mais viscerais e pavorosos. O tormento dos retirantes é descrito graficamente, longa e pausadamente, com requintes góticos que envolvem a monstrificação do homem pela fome e pela peste, a exposição de cadáveres em decomposição – chamados pelo narrador de múmias e esqueletos –, cenas de canibalismo e vivissecação envolvendo mulheres, cães, crianças e até mesmo recém-nascidos.

Já no segundo capítulo do romance, ao pernoitarem numa cabana em ruínas abandonada por outros retirantes, a família Freitas se depara com uma gravura fantástica, saída das páginas de Matthew G. Lewis ou William Beckford:

A chama do facho triplicou de intensidade alimentada por uma série de sopros de Freitas e encheu de luz o estreito aposento. A visão sucedeu a claridade e deixou patente um quadro medonho. Deitado sobre uma cama de talos de carnaubeira estava o cadáver de uma mulher branca reduzido a múmia. O corpo era de uma infeliz, que sucumbira no ato da maternidade, não havia muitas horas. O ar tresandava a parto. O cadáver tinha ao regaço e na postura em que as mães aleitam os filhos uma criança, cuja pele estava colada ao esqueleto (TEÓFILO, 2011, p. 32).

As críticas ferrenhas de Sônia Brayner e Afrânio Coutinho ao “mau gosto” de Rodolfo Teófilo não vieram de lugar nenhum. Ao censurarem o cearense pela “brutalidade do realismo na descrição de certas cenas, a linguagem crua” (BRAYNER; COUTINHO, 1972, p. 7), os críticos possivelmente tinham em mente a descrição de um cadáver mumificando aleitando ao colo uma criança cadavérica. O sublime patético de Teófilo é levado às últimas consequências e

retesa a teoria de Schiller até o ponto de ruptura, pois sua descrição do sofrimento humano na luta contra a inexorabilidade do destino jaz no limiar entre a solidariedade e a repulsa. Ao mesmo tempo em que o tormento dos famintos e miseráveis desperta a empatia, suas descrições bestializadas e cenas grotescas em que estão sempre inseridos são maquinadas para desencadear no leitor efeitos estéticos negativos: horror, nojo, aversão.

O detalhamento mórbido, voyeurístico, de mãe e filho cadavéricos às portas da morte segue por mais um longo parágrafo:

A boca esfomeada do recém-nascido instintivamente procurava o bico do peito, mas embalde; as mamas estavam reduzidas a murchas pelangas, que se colavam às costelas. A frieza do cadáver se transmitia à criança, que também recebia a frialdade da placenta, a um canto da cama em uma poça de sangue e ainda presa à extremidade do cordão umbilical. [...] O estômago vazio naquele organismo era o mesmo que um fogão apagado em uma cozinha... [...] Era necessário, entretanto, levar dali o pequenino e aquecê-lo; mas o cadáver apertava-o ao regaço em um abraço estreito e que mais apertado fazia agora a rigidez cadavérica (TEÓFILO, 2011, p. 32).

Esse é apenas o primeiro de uma série de encontros insólitos da família Freitas com os bestializados pelos tormentos da seca. Todas as noites, ao seguirem sua peregrinação, se deparam com vultos, múmias e bestas em cenas que, por mais horríveis e grotescas que sejam, evocam a piedade das personagens e do leitor por aquelas criaturas trágicas, outrora humanas, vítimas da implacável potência destrutiva da natureza.

Dentre elas estão uma múmia agarrada a uma árvore como último refúgio:

Surpresa horrível! O fazendeiro, sem querer, recua um passo e procura dominar-se. Tinha diante de si uma múmia de pé, encostada ao tronco de uma árvore. A figura era horripilante. Uma caveira coberta de pele seca e lustrosa eriçada de cabelos duros como as cerdas do caitatu<sup>4</sup> de órbitas vazias, as fossas nasais abertas e sem nariz, a boca cerrada pelas filas de dentes de branco esmalte articulava-se ao esqueleto, que se conservava na posição vertical devido ao equilíbrio mantido pelos membros superiores agarrados à árvore. [...] Mirrados todos os músculos, as vísceras se colaram aos ossos, dispensando o concurso da putrefação: o banquete dos vermes. Freitas, comovido, contemplava aquela vítima da fome. Desejou sepultá-la, mas com que ferros abriria a cova? Pelo corpo nada podia fazer, pela alma, sim, se é que as orações lhe servem de consolo, e ajoelhou-se com

muita devoção [...]. Freitas rezava, mas com um certo pavor (TEÓFILO, 2011, p. 52).

O último período do trecho resume com perfeição a ambivalência sentimental da cena inteira: Freitas rezava, compadecido pela alma daquele pobre-diabo, mas ao mesmo tempo sentia por ele pavor, que se intensificou quando “foi surpreendido por um estremeção do esqueleto” (TEÓFILO, 2011, p. 52). Na noite seguinte, mais um imolado pela seca cruza o caminho da família Freitas, dessa vez um suicida, que preferira a morte rápida ao perecer vagaroso, cujo cadáver servia de alimento a outro faminto: um cachorro. Ao adentrar na casa dilapidada e obscura,

Um espetáculo horrível viu o fazendeiro. Apodrecia ali o cadáver de um homem, cujo rosto já estava medonho pela decomposição. A pele cianótica se estilhava na putrefação, que fazia a cara disforme e horripilante. A fisionomia mais hórrida tornava o nariz, que, diluído em uma amálgama de pus e vermes, caía sobre a boca, já sem lábios, e não cobria mais os dentes alvos e são. [...] O hábito, entretanto, na altura do ventre estava rasgado, e rasgado também estava o abdômen pelo cão, a cevar-se nos intestinos e vísceras do morto. O terreno onde descansava o corpo estava revolvido.

Manuel de Freitas aproxima-se mais da carniça, para melhor observá-la, quando o cão, vendo-o junto ao repasto, ataca-o de novo. O animal vinha furioso. Para se livrar, o fazendeiro mata-o a golpes de machado. Parecia-lhe que o morto não era uma vítima da fome. Quase putrefato, se percebia assim mesmo gordura nos tecidos, gordura que a fome teria gasto antes de matá-lo. Examinava o cadáver com interesse, quando notou sinais de um crime: um suicídio por estrangulamento. O pescoço do defunto ainda apertava o mortífero laço (TEÓFILO, 2011, p. 56).

No mesmo casebre, mas em outro cômodo, mais uma cena gótica envolvendo outra inocente criança – como asseverava Henry James, “se uma única criança aumenta a emoção da história e dá outra volta ao parafuso, que diriam os senhores de duas crianças?” (JAMES, 1972, p. 5). Morcegos vampiros sugam o sangue de uma menina ainda viva, agarrados à sua carne em tão grande número que formam sobre ela um véu negro:

Aberta a porta, entra a luz em feixes, e os morcegos deslumbrados esvoaçam doidamente. A um canto estava uma rede armada, que oscilava brandamente como impelida pelos movimentos respiratórios e animal. O fazendeiro se aproxima e vê viva uma massa preta a mover-se; olha com mais atenção e vê que centenas de morcegos se enovelam ali grunhindo. Observa atentamente e com surpresa divulga encravados ali na pretidão da nuvem dois pontos azuis aureolados de branco. Eram olhos, e olhos humanos. Aproxima-se mais e, tocando o pelo dos animais, procura

exotá-los. [...] Rarefeito o véu negro, percebe o fazendeiro as formas de um corpo de criança. Os morcegos agarrados sugavam o sangue, embora de cheios já não pudessem voar. [...] Alguns dos bichos soltaram o corpo, e pesados de sangue, arrastavam-se no chão. [...]

Manuel de Freitas arrancava um a um e ia os estrangulando entre os dedos. [...]

O último se enchia, indiferente à matança dos companheiros, agarrado ao lábio inferior da menina. Freitas segura-o, mas ele resiste, agarrando-se mais à carne, que chupava. O fazendeiro emprega mais força, aperta-o a ponto de quebrar-lhe todos os ossos e o sangue esguichar por todos os poros, mas o quiróptero nas convulsões de morte cravou mais ainda os dentes no lábio da criança (TEÓFILO, 2011, p. 58).

O horror gótico da cena caminha em insólito paralelo com a empatia despertada por ela. Ao salvá-la dos morcegos, “Freitas toma a criança nos braços com uma piedade paternal” (TEÓFILO, 2011, p. 58), e assim como fizera com o cadáver da árvore, busca dar algum último alento àquela pobre alma; “pergunta a si mesmo que socorro prestar àquela criaturinha (TEÓFILO, 2011, p. 59). Sem poder fazer nada para salvá-la, “o velho com toda a piedade assiste à morte da criança, que se anuncia pela frialdade da pele, pelas últimas contrações dos músculos. [...] Freitas estava comovido.” (TEÓFILO, 2011, p. 59).

## considerações finais

Julgando serem essas cenas suficientes para revelar o teor assombroso do sublime patético-burkiano presente em *A fome*, omitiremos no espaço restrito deste artigo outras cenas igualmente – ou quiçá até mais – tenebrosas, das quais uma mulher devorada viva por urubus à maneira de Prometeu, e um canibal se alimentando de um cadáver abandonado na estrada.

O que fica claro, após a análise aqui minuciada, é que o efeito estético arrebatador do sublime pode ser considerado a pedra de toque do romance de Rodolfo Teófilo. O sublime kantiano, “que apraz imediatamente por sua resistência contra o interesse dos sentidos” (KANT, 1996, p. 114) mescla-se ao assombro burkiano e ao patético schilleriano, resultando numa profusão de manifestações comoventes e aterradoras que reveste de grandeza e tragicidade o tormento dos sertanejos assolados pela seca mais devastadora da história nordestina. É impossível atestar quais desses autores foram de fato lidos por Teófilo, mas parece ser seguro afirmar que o sublime estava em seu horizonte criativo quando da feitura de seu livro de estreia.

Em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, o cientista político e historiador José Murilo de Carvalho (2004) tece uma breve, mas



reveladora, comparação entre Rodolfo Teófilo e Rachel de Queirós. Para ele, Rachel era quem melhor ficcionava a realidade do sertão, e em *O Quinze*

[ela] buscou explicitamente afastar-se da crueza naturalista de Rodolfo Teófilo, autor de *A fome*, romance publicado em 1890, inspirado na seca de 1877-1880. Na obra de Rodolfo Teófilo, segundo ela péssimo romancista, havia cadáver demais, urubu demais. Queria mostrar uma seca mais *clean*, mais *light*. Uma seca *light*, talvez esteja aí uma chave para entender a ficção de Rachel (CARVALHO, 2004, s/p).

Comentando esse discurso no prefácio à mais recente edição de *A fome*, datada de 2011, Waldemar Pereira Filho (2011) ressalta o óbvio, mas que parece ter fugido à interpretação crítica de José Murilo de Carvalho: “A fome está longe de ser *clean*. Ela é suja, pois reduz o homem a uma condição de besta [...]. E nesse sentido a obra de Teófilo ganha destaque.” (VILLA, 2011, p. 9). Traçando *grosso modo* uma linha divisória entre ambos, se a seca *clean* de Rachel de Queirós opera no domínio do belo, a seca de Rodolfo Teófilo, repleta de urubus e cadáveres, que desvela o poder destrutivo da natureza e o destino trágico do ser humano, existe sob o signo do sublime. Por isso, Teófilo cria para nós, uma saída do mundo sensível, no qual, segundo Schiller (2011), o belo gostaria de nos manter para sempre presos.

## referências bibliográficas

BOILEAU-DESPRÉAUX, N. “Préface”. In: LONGINO. *Traité du sublime*. Le Livre de Poche: Paris, 1995.

BOILEAU-DESPRÉAUX, N. *A Arte Poética*. Introdução, Tradução e Notas de Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

BRADY, E. *The Sublime in Modern Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

BRAYNER, S.; COUTINHO, A. Nota Preliminar. In: TEÓFILO, R. *Os Brilhantes*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do belo e do sublime*. Campinas: Papyrus, 1993.

CAIROLI, R. C. *Schiller e o Sublime Patético: a filosofia do trágico*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020.

CARVALHO, J. M. Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras proferido em 10 de setembro de 2004. Disponível em: <[www.academia.org.br/](http://www.academia.org.br/)> Acesso em: 08 ago. 2023.

DOBRÁNSZKY, E. Apresentação. In: BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus, 1993.

JAMES, H. *A outra volta do parafuso*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

KANT, I., *Crítica da Faculdade de Julgar* (Kritik der Urteilkraft). São Paulo: Nova Cultural, 1995.

LONGINO. *Do sublime*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LONGINO. *Do sublime*. Trad. Marta Isabel de Oliveira Várzeas, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

MIGUEL-PEREIRA, L. *História da literatura brasileira*: prosa de ficção, de 1870 a 1920. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PEREIRA FILHO, W. R. Nota do organizador. In: TEÓFILO, R. *A fome*: cenas da seca no Ceará. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

SCHILLER, F. Sobre o sublime. In: SÜSSEKIND, P. (Org.). *Do sublime ao trágico*. São Paulo: Autêntica, 2011.

SHAW, P. *The Sublime*. Londres: Routledge, 2006.

TEÓFILO, R. *A fome*: cenas da seca no Ceará. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

VIEIRA, V. Os dois sublimes de Schiller. In: SÜSSEKIND, P. (Org.). *Do sublime ao trágico*. São Paulo: Autêntica, 2011.

VILLA, M. Este a fome... [Orelha de livro]. TEÓFILO, R. *A fome*: cenas da seca no Ceará. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

enfim,  
cada um  
o que quer aprova,  
o senhor sabe,  
pão ou pães  
é questão de opiniões.

João Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*.