

POR UM ESBOÇO DE UMA POÉTICA DE ANTONIO CANDIDO

Márcio Roberto do PRADO*

- **RESUMO:** Este trabalho tem como intuito apresentar uma introdução à poética de Antonio Candido, no que concerne aos limites da crítica literária e da literatura.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Crítica literária. Ficção. Literatura. Antonio Candido.

A reflexão a respeito da Literatura implica em um problema de limites e definições. Afinal, para aquele que sobre ela se debruça, a questão da determinação do objeto é uma das mais relevantes, seja para que se estabeleçam recortes e enfoques, seja para que o próprio ato crítico possa configurar-se em termos de procedimento e identidade. Frente à considerável dificuldade de definição que encontramos neste caso específico, percebemos que o estabelecimento de uma visão precisa do que possa ser a Crítica Literária – ou, mais especificamente, “da Literatura” – apresenta-se como atividade tão desafiadora quanto aquela relacionada ao objeto desta Crítica. Assim, tendo sempre em mente o grau de complexidade da tarefa, é possível pensar um exercício reflexivo sobre os limites entre a Literatura e sua Crítica que seja também útil para o pensamento sobre as próprias definições das duas ideias.

Deste modo, um olhar sobre um autor que possa representar justamente essa tensão limítrofe é não apenas necessário, mas também oportuno. Felizmente, exemplos de tal natureza estão longe de ser raros, como se pode notar nas obras de críticos escritores como Blanchot, Butor ou Barthes, apenas para citar três casos destacados de modo perspicaz por Leyla Perrone-Moisés em seu *Texto, Crítica, Escritura* (1978). E, ainda mais felizmente, encontramos no contexto brasileiro um caso que pode nos ajudar de modo exemplar: Antonio Candido.

Tratando-se de Antonio Candido, a possibilidade de iluminação das dificuldades a partir da aproximação tensa de dois princípios não se restringe à articulação da Literatura com sua respectiva Crítica, uma vez que mesmo os limites entre Teoria e Crítica da Literatura assumem papel de destaque. Afinal Candido desempenhou um importante papel em ambos os campos, tendo-se, contudo, notabilizado mais por sua atuação como crítico do que por suas contribuições no campo estritamente considerado da Teoria. Assim, embora seja inegável a importância de Antonio

* UEM – Universidade Estadual de Maringá. Departamento de Letras – Maringá – PR –Brasil. 87030-121 – mrprado@uem.br

Candido para a inserção da Teoria da Literatura no contexto brasileiro (seu papel na implementação da disciplina na Universidade de São Paulo, bem como na criação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada falam por si), foi como crítico que ele se tornou fundamental. Um exemplo precioso nesse sentido pode ser obtido justamente em sua obra mais célebre, a *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, publicada inicialmente em 1959. Após a primeira edição da obra, numerosos foram os questionamentos a respeito de um de seus aspectos eminentemente teóricos: a definição de Literatura como sistema apoiado na trindade autor-obra-público (CANDIDO, 1959a). Diante da controvérsia, a partir da segunda edição, Antonio Candido acrescenta um novo prefácio datado de 1962, no qual se lê:

Esse interesse pelo método talvez seja um sintoma de estarmos, no Brasil, preferindo falar sobre a maneira de fazer crítica, ou traçar panoramas esquemáticos, a fazer efetivamente crítica, revolvendo a intimidade das obras e as circunstâncias que as rodeiam. Ora, o presente livro é sobretudo um estudo de obras; a sua validade deve ser encarada em função do que traz ou deixa de trazer a este respeito. As idéias teóricas que encerra só aparecem como enquadramento para estudar as produções e se ligam organicamente a este desígnio. [...] Por isso, encarar este livro como um espécie de vasta teoria da literatura brasileira em dois volumes, à maneira do que fizeram alguns, é passar à margem da contribuição que desejou trazer para o esclarecimento de dois dos seus períodos. (CANDIDO, 1969, p.15).

Em termos efetivos, a proposta de Candido, que transparece em todas as suas obras, é a de lançar luz sobre os textos literários a serem abordados. Obviamente, o embasamento teórico é condição fundamental para o rigor crítico, e este mesmo rigor repercute em um constante trabalho de reflexão sobre os limites da própria crítica (vale lembrar que a primeira obra significativa no âmbito estritamente literário levada a cabo por Candido é a *Introdução ao método crítico de Sílvio Romero*, publicada em 1945, mesmo ano em que surge a coletânea de ensaios *Brigada ligeira*). Mais do que isso, essa imperiosidade da Teoria para a plena realização da Crítica é algo que não apenas distingue Candido, fazendo dele muito mais do que uma máquina de ditar regras, mas que ecoa um dos mais instigantes momentos da produção e da reflexão sobre a Literatura no Ocidente: o primeiro romantismo alemão. Não se trata, obviamente, de reduzir as especificidades da obra de Candido a uma aproximação com os primeiros românticos alemães, mas, antes, de destacar como essa obra é capaz de atualizar determinados princípios de abordagem do fenômeno literário que, surgindo de modo decisivo junto à Crítica e à Teoria da Literatura propriamente ditas, abrem espaço para interessantes problematizações, entre as quais se inclui a dos limites entre a Literatura e sua Crítica.

Nesse sentido, uma breve digressão sobre Friedrich Schlegel e Novalis pode ser útil. No caso de Schlegel, aquele que “[...] até o seu tempo, é o primeiro homem de letras que concentra toda sua formação a serviço do único alvo de ser um crítico.” (LIMA, 1993, p.192), a distinção entre a ação de um verdadeiro crítico de arte (*Kunstkritiker*) e um juiz da arte (*Kunstrichter*), conforme bem lembra Luiz Costa Lima a partir de Benjamin, passa pelo crivo teórico, com vantagem para o crítico:

Só [Friedrich Schlegel] soube dar à apreciação crítica uma extraordinária dinâmica teórica. [...] Como todo juiz, a ação do *Kunstrichter* pressupõe o respaldo de uma legislação que aplica. Pode também suceder, como fora o caso dos poetólogos renascentistas, que o *Kunstrichter* seja simultaneamente o legislador. Ele então legisla sobre o que julga a seguir. A diferença entretanto é bastante clara: o crítico, no sentido próprio do termo, supõe a intervenção teórica e não a mera aplicação de normas preexistentes. O que vale dizer, a intervenção teórica se torna urgente quando os valores legislados tenham perdido vigência e deixado de ser eficazes. (LIMA, 1993, p.193).

Esse posicionamento apresenta ramificações. O crítico, dentro do contexto do primeiro romantismo alemão, não se define apenas por seu embasamento teórico. A Teoria, neste caso, ao possibilitar a libertação da Crítica de leis preexistentes e forçosamente restritivas, abre para essa Crítica uma via de autoconstrução a partir do princípio da *poiesis*. Desta maneira, a Crítica assume o desafio de responder criativamente ao que é apresentado pela Arte em geral – e pela Literatura em particular. É muito importante, aqui, reforçar que uma crítica poética – talvez fosse mais produtivo chamá-la em definitivo de “poiética” – não corresponde a uma crítica “lírica” ou “poemática”. E, sobretudo, essa natureza de *poiesis* não permite a ausência de rigor nem implica em menor cientificidade. No caso de Novalis, cuja veia eminentemente artística era mais forte do que a de Schlegel, encontramos a seguinte afirmação:

Die vollendete Form der Wissenschaften muss poetisch sein. Jeder Satz muss einen selbständigen Charakter haben – ein selbstverständliches Individuum, Hülle eines witzigen Einfalls sein.

A forma perfeita da ciência tem de ser poética. Cada axioma tem de ter um caráter independente – tem de ser um indivíduo evidente, um invólucro de uma ideia essencial. (NOVALIS, 1992, p.42-43).

Essa digressão permite-nos reintroduzir o tema central de Antonio Candido sob uma nova luz. Afinal, o contexto do primeiro romantismo alemão é relevante não apenas por compreender o momento genesiaco da Teoria da Literatura – termo utilizado pela primeira vez por Friedrich Schlegel – com implicações para nossa moderna noção de Crítica. A articulação, ainda que tensa, entre criação literária e reflexão crítica perpassou, a partir da passagem do século XVIII para o XIX,

a obra de diversos e paradigmáticos autores, tais como Coleridge, Baudelaire, Leopardi, Pessoa, Valéry, Eliot, entre muitos outros. Em suma, essa articulação de frentes foi um dos fundamentos da literatura consciente e autocentrada que, não por acaso, foi uma constante nos anos de formação e estabelecimento intelectual de Candido, influenciando-o de modo decisivo. Teoria, Crítica e Literatura encontram na produção do autor de *Formação da literatura brasileira* uma convergência de rara organização e, desta maneira, o estudo a respeito do método crítico do próprio Antonio Candido é um convite para que possamos refletir a respeito da natureza e dos limites da própria Crítica, uma vez que tal exercício, no interior de sua obra, encontra não apenas o indispensável respaldo teórico, mas também uma excelência por demais conhecida.

Várias seriam as frentes a partir das quais a crítica de Antonio Candido poderia ser abordada. Todavia, um aspecto que raramente é destacado como merecido é a própria escritura de Antonio Candido. Não que comentários a respeito da mesma não tenham sido feitos, em mais de uma ocasião. A título de exemplo, poderíamos lembrar o texto “O *Clima* de uma época”, de Décio de Almeida Prado, publicado no volume *Antonio Candido: pensamento e militância* (1999), referente a evento em homenagem aos oitenta anos do autor. Prado, que além de ter sido amigo pessoal de Candido também o conheceu desde longa data, comenta os tempos da importante revista *Clima*, na qual ambos, além de outros intelectuais de renome, publicaram trabalhos. Falando de Antonio Candido, a princípio apenas do ponto de vista do preparo intelectual, escreve Décio de Almeida Prado (1999, p.34):

A salvação de *Clima* foi que ela contava em suas fileiras com um jovem da estatura de Antonio Candido, o mais bem preparado entre os donos de seções fixas, o único que desde o início já tinha relativo domínio de sua matéria, embora ele, num de seus rompantes de autocritica, tenha-me dito que naquela ocasião era um perfeito analfabeto.

O tom coloquial, aqui, não pode mascarar algo que surge com força nas entrelinhas. Com a expressão “perfeito analfabeto”, Décio de Almeida Prado destaca um senso de autocritica que, para além das ideias de rigor e método, indica justamente a autoconsciência que serve de pedra angular para a literatura posterior ao primeiro romantismo alemão. Deste modo, se tal passagem reforça a imagem de Antonio Candido como intelectual admirável, abre também espaço para algo maior, que se desdobra em uma consciência crítica que corresponde a uma consciência, por sua vez, da escritura dessa crítica:

Traçando este breve retrato do crítico quando jovem, não pretendo dizer que ele nasceu pronto e acabado. Antonio Candido, de resto, nunca deixou de modificar a sua escritura, impondo-lhe cada vez mais disciplina, até chegar à forma lúcida e translúcida de suas últimas publicações, nas quais parecemos

ver, sem intermediários, o fio do pensamento desenrolando-se ante os nossos olhos, em seu caminhar encadeado, sutil, seguro e envolvente. Desde o início, no entanto, já se percebia nele o grande crítico, com as vantagens e desvantagens da juventude, não tão contido quanto na maturidade, não só mais solto como até exuberante, por instantes ainda próximo da improvisação da palavra falada, como mestre da oralidade que sempre foi. Mas no último número da revista, passados dois anos e meio do primeiro, já alcançara o total equilíbrio entre a inspiração e o desempenho. Na crônica de 1944, “Ordem e progresso na poesia”, prevê com sagacidade a chegada da geração de 45, salientando a “estabilização do modernismo a que vimos assistindo”. Os poetas estreatantes não escandalizavam mais como Oswald, Mário, o Manuel Bandeira de “Os sapos”, poema lido como provocação na Semana de 22, e o Drummond da pedra no meio do caminho. Escreveu Antonio Candido: “O tempo correu, e hoje já começa a haver uma certa estilística da poesia moderna, os moços podendo novamente, como no Parnaso, assimilar os processos e repousar numa doce virtuosidade”. (PRADO, 1999, p.37-38).

Nesta passagem, a despeito de um coloquialismo e intimismo ainda presentes, chama atenção o destaque – pertinente, diga-se – dado por Décio de Almeida Prado a determinados aspectos da escritura de Candido. A idéia da modificação dessa escritura por meio da disciplina, os eventuais arroubos da juventude, domados por um estilo mais maduro (até mesmo a consciência de que o diálogo com a palavra falada decorre de uma maestria com relação à oralidade), tudo surge subordinado a um princípio de “forma”, aqui proposta como “lúcida e translúcida”. Os demais termos, como os que vemos no trecho “[...] parecemos ver, sem intermediários, o fio do pensamento desenrolando-se ante os nossos olhos, em seu caminhar encadeado, sutil, seguro e envolvente [...]”, apenas reforçam o fato de que, na concepção de Décio de Almeida Prado, a escritura de Antonio Candido paga, sim, tributo ao rigor da metodologia científica que ampara o discurso crítico, mas não se limita a isso.

Contudo, é curioso notar que a passagem na qual ele vê um consumado exemplo de “[...] total equilíbrio entre a inspiração e o desempenho [...]” apresenta-nos algo de significativo. No caso, ao atentarmos para a sequência na qual Antonio Candido prevê o que viria a ser a geração de quarenta e cinco, perceberemos que as palavras-chave do período alinham-se com algo que vai além da coerência argumentativa: “O tempo correu, e hoje já começa a haver uma certa estilística da poesia moderna, os moços podendo novamente, como no Parnaso, assimilar os processos e repousar numa doce virtuosidade.” A cadeia prosódica que se configura aqui, com destaque para o som /p/, articula os interpretantes artísticos “poesia” e “Parnaso” com a “possibilidade” (“podendo”) do “repouso” numa doce virtuosidade que é fruto da assimilação dos “processos” que, por sua vez, são fruto do “tempo”. Aqui, muito mais do que o mero exercício parafrástico, temos a impressionante apresentação de como a cadeia prosódica, enquanto elemento de poeticidade, retroalimenta o

discurso analítico-crítico, conferindo-lhe uma profunda unidade conceitual. Se nos lembrarmos do “invólucro da ideia essencial” da citação de Novalis, percebemos aqui ao menos uma possibilidade concreta de que esse recurso de poeticidade – embora não seja, evidentemente, o único – atue de modo significativo na construção do discurso crítico de Antonio Candido.

A princípio, semelhante destaque à cadeia prosódica de um fragmento descontextualizado poderia parecer um tanto quanto extravagante (para não dizer “tendenciosa”). Porém, tal procedimento está longe de ser uma exceção na escritura de Antonio Candido. Tomando outro exemplo, poderíamos nos lembrar do conhecidíssimo texto “Cavalgada ambígua”, no qual é proposta uma leitura tão original quanto poderosa do poema “Meu sonho”, de Álvares de Azevedo. Nessa análise, Candido propõe uma interpretação final que encontra no poema em questão uma fantasia onírica de cunho erótico-masturbatório. Em cada uma das sete partes que correspondem a essa análise (na verdade, um belo modelo do método Antonio Candido de aulas), as ideias concorrem para essa interpretação final. E, ao chegar ao ponto culminante de sua argumentação, escreve Antonio Candido (1986, p.51-52):

Refiro-me a “espada sanguenta” (verso 3), órgão da virilidade, e ao seu correlativo “vale” (verso 9), a que equivaleria de modo metonímico “trevas impuras” (versos 2 e 13), ambos simbolizando os órgãos sexuais femininos. De fato, correlacionando estes elementos, é sugestivo que uma espada ensangüentada, violadora, animada pela força vital do cavalo, penetre (como numa bainha, em latim *vagina*) no vale escuro de trevas impuras (visão depreciativa e pecaminosa da genitália da mulher, a “criança enferma e doze vezes impura” de um poema de Alfred de Vigny).

Aplicando o mesmo método utilizado na passagem anterior sobre a Geração de quarenta e cinco, desta vez focando tanto a letra “v” quanto a cadeia prosódica em /v/, a mesma passagem configura-se da seguinte maneira:

Refiro-me a “espada sanguenta” (verso 3), órgão da virilidade, e ao seu correlativo “vale” (verso 9), a que equivaleria de modo metonímico “trevas impuras” (versos 2 e 13), ambos simbolizando os órgãos sexuais femininos. De fato, correlacionando estes elementos, é sugestivo que uma espada ensangüentada, violadora, animada pela força vital do cavalo, penetre (como numa bainha, em latim *vagina*) no vale escuro de trevas impuras (visão depreciativa e pecaminosa da genitália da mulher, a “criança enferma e doze vezes impura” de um poema de Alfred de Vigny). (CANDIDO, 1986, p.51-52, grifo nosso).

A articulação de conceitos-chave segue o mesmo que foi visto anteriormente, sendo, contudo, ainda mais impressionante aqui ao trabalhar semelhante articulação

não apenas do ponto de vista da argumentação estritamente considerada, mas chegando a determinar a escolha do poeta usado na comparação e na passagem (traduzida, claro) do texto desse poeta. Mais ainda, a recorrência do som /v/ implica na recorrência também da letra “v” na passagem, representando essa letra graficamente a imagem pública que perpassa o texto de Candido, reforçando imageticamente a proposta de leitura e interpretação. Essa insinuação da articulação verbivocovisual no texto já antecipa que os aspectos de poeticidade na escritura de Candido não se limitam à cadeia prosódica, o que é evidente. Por sinal, essa opção, neste esboço, pela esfera da sonoridade se dá especialmente em função da facilidade de visualização – “audição”, na verdade – do processo.

Em função disso, ao levarmos em consideração uma lúcida afirmação de Roberto Schwarz, sobre os diálogos de Antonio Candido com críticos que o precederam (neste caso, sobretudo José Veríssimo), temos que atentar para a nova perspectiva que se abre:

A título de exemplo, vale a pena estudar as relações do crítico e historiador com seus predecessores. Nada mais educativo que ver em conjunto os capítulos de José Veríssimo sobre o Arcadismo, na *História da literatura brasileira*, e os de Antonio Candido, na *Formação...*: o leitor notará que as observações do primeiro são retomadas uma a uma pelo segundo, formuladas com maior amplitude ou equilíbrio, combinadas a informações novas, corrigidas pelo ponto de vista atual, *mas sempre aproveitadas*.

A relação de continuidade, adensamento ou superação é constante, a ponto de se tornar uma força produtiva deliberada, uma técnica de trabalho. Lembra o que o próprio Antonio Candido notou a respeito de Machado de Assis, que teve a capacidade de utilizar e aprofundar a elaboração dos romancistas que o precederam, crescendo sobre os ombros de escritores que, ao menos em parte, eram bastante medíocres, mas cuja obra havia contribuído na transposição literária da experiência do país. (SCHWARZ, 1999, p. 82-83, grifo nosso).

A questão que se abre é a seguinte: dada a natureza da escritura de Antonio Candido tal como foi proposta até aqui, essa relação que se estabelece com os predecessores poderia ser pensada a partir da mesma dinâmica que moveria um Machado de Assis (justamente o exemplo comparativo usado por Schwarz) em sua produção literária? Em se tratando de diálogos com a tradição, a aproximação não causaria espanto. Porém a relação agônica que surge de modo um tanto quanto sutil aproximaria a leitura e a inevitável crítica de Candido com relação aos predecessores de uma visão como aquela que Harold Bloom – cujas ideias são fortemente influenciadas pelo pensamento romântico, ainda que predominantemente anglo-americano – tece em sua teoria da “angústia da influência”: “A Influência Poética – quando envolve dois poetas autênticos, fortes – procede sempre por uma desleitura do poeta anterior, um ato de correção criativa que é, na verdade e necessariamente,

uma interpretação distorcida.” (BLOOM, 1991a, p.62). Eventuais desvios com relação à visão de um José Veríssimo ou mesmo de um Sílvio Romero entrariam automaticamente em tal mecanismo de defesa frente à “angústia da influência”. Mas, aqui, a expressão “correção criativa” é de importância capital como procedimento de invenção poética. E, no caso de *Candido*, essa revisão não contempla apenas os críticos precedentes mas seu próprio discurso sobre a Literatura, marcando, conforme já foi dito, seu alinhamento junto à tendência de autoconsciência crítica que se nota na literatura posterior ao Romantismo. E, novamente reforçamos, tal constatação não invalida de modo algum semelhante discurso como Crítica ou em termos de cientificidade. Afinal, conforme propõe Roland Barthes ao refletir sobre “O que é a crítica”:

[...] o pecado maior, em crítica, não é a ideologia, mas o silêncio com o qual ela é recoberta: esse silêncio culpado tem um nome: é a boa consciência ou, se preferir, a má-fé. Como acreditar, com efeito, que a obra é um objeto exterior à psique e à história daquele que a interroga e em face do qual o crítico teria uma espécie de direito de exterritorialidade? Por que milagre a comunicação profunda que a maioria dos críticos postulam entre a obra e o autor que eles estudam cessaria quando se trata de sua própria obra e de seu próprio tempo? Haveria leis de criação válidas para o escritor mas não para o crítico? Toda crítica deve incluir em seu discurso (mesmo que fosse do modo mais indireto e pudico) um discurso implícito sobre ela mesma; toda crítica é crítica da obra e crítica de si mesma [...]. (BARTHES, 1970, p.160).

Contudo, ainda mais provocativo seria considerar que esse procedimento pudesse ser igualmente notado na análise que *Candido* faz do poema “Meu sonho”. A originalidade de leitura corresponderia ao desvio, à “desleitura” em última instância. A princípio, tratando-se de uma leitura e interpretação críticas, semelhante afirmação não justificaria o tom provocativo, a menos que lembrássemos que a proposta de desleitura bloomiana de um poema corresponde à confecção de outro poema, ou de Literatura em última instância.

Aqui caberia outra digressão, uma vez que essa aproximação ousada entre discurso crítico e literário pode sempre soar como um risco ao rigor científico. Se lembrarmos de Afranio Coutinho, que desempenhou um importante papel no estabelecimento tanto da Crítica quanto da Teoria da Literatura no Brasil, teríamos uma visão que seria bastante clara a esse respeito. Embora seja necessário relativizar as afirmações de Coutinho à luz das tendências e avanços atuais, é inegável sua importância para a Crítica da Literatura inclusive no âmbito universitário, de modo que ele, Coutinho, liga-se a uma visão da Crítica – ainda que datada – em termos de cientificidade e método. Assim, usando Coutinho como exemplo, encontraríamos, a princípio, certa resistência por parte do próprio autor, uma vez que em artigo publicado em 1964, “A crítica

não é gênero literário” (posteriormente publicado no volume *Crítica e críticos*, de 1969), lemos:

A crítica literária tem por meta os gêneros, mas não é um deles. Ela os estuda, sem se confundir com eles. Ela é uma atividade reflexiva, intelectual, da natureza da ciência, adotando um método rigoroso, tanto quanto o das ciências, mas de acordo com a sua própria natureza, um método específico, para um objeto específico, o literário, a obra de arte da palavra. Não é uma atividade imaginativa, embora consinta no auxílio da imaginação; é uma atividade científica, sem usar os métodos das outras ciências (biológicas, físicas, naturais), nem se valer das suas leis ou conclusões; não é a filosofia, mas recorre ao raciocínio lógico-formal, para refletir sobre os fenômenos da arte da palavra. (COUTINHO, 1969, p.177).

A própria utilização da imaginação por parte do crítico (embora feita com ressalvas), já relativizaria a negação por parte de Coutinho. Contudo, aqui, é mais importante destacar que o ato de virar as costas para uma natureza verdadeiramente poética, inventiva, é um dos motivos pelos quais a Teoria e a Crítica da Literatura encontram dificuldades para se definir precisamente. Ao fazê-lo, tanto a Crítica quanto (e sobretudo) a Teoria da Literatura abrem mão de encontrar no seio de sua própria escrita o poder criacional em que se baseia a invenção literária: a *poiesis*. Por sinal, Leyla Perrone-Moisés, optando pela “escritura” barthesiana para pensar algo que se configura como uma autêntica crítica poética nos moldes em que propomos aqui, afirma, praticamente corrigindo Coutinho, embora não fosse essa sua intenção:

O objeto aqui chamado de crítica-escritura é dúplice e talvez transitório. Ele alia em si características de duas categorias mais ou menos conhecidas: a crítica e a criação, a compreensão e a invenção, a dependência e a autonomia. Mas esses pares de palavras constituem paradoxos.

Por ser paradoxal, a crítica-escritura não é um novo gênero literário, encaixável no grande quadro tradicional dos gêneros. Um novo gênero (como a tragicomédia ou o poema em prosa) é um objeto de passagem entre dois compartimentos de um mesmo quadro. O aspecto paradoxal (ou oximórico) da aliança efetuada na crítica-escritura indica uma passagem para “outro quadro”: do quadro da literatura para o “quadro” da escritura. (PERRONE-MOISÉS, 1978, p.129).

Não estamos propondo um Antonio Candido barthesiano em sentido estrito. O importante, aqui, é destacar um dos elementos que atuam como dificultadores para a articulação de Literatura e Crítica: a tensão decorrente de semelhante aproximação. Se o discurso científico e o discurso cotidiano vulgar não seriam em princípio discurso poético, a simples expressão “crítica poética” basta para que o dilaceramento conceitual se instaure. E tal dilaceramento está na base de algo como a escritura barthesiana:

[...] à suspeição geral que atinge a linguagem ao longo da literatura moderna se substituiria uma reconciliação do verbo do escritor com o verbo dos homens. É só então que o escritor poderia dizer-se inteiramente engajado, quando sua liberdade poética se colocasse dentro de uma condição verbal cujos limites seriam os da sociedade, e não os de uma convenção ou de um público: de outro modo, o engajamento será sempre nominal; ele poderá assumir a salvação de uma consciência, mas não funda uma ação. É porque não há pensamento sem linguagem que a Forma é a primeira e a última instância da responsabilidade literária, e é porque a sociedade não se reconcilia que a linguagem, necessária e necessariamente dirigida, institui para o escritor uma condição dilacerada. (BARTHES, 1974, p.164).

Esse dilaceramento e essa tensão que se traduzem em questões de forma levaram no passado a soluções como os fragmentos no primeiro romantismo alemão por meio de autores como Friedrich Schlegel ou Novalis, nomes esses que reclamaram a instância da *poiesis* para a reflexão sobre a obra de arte. Que Antonio Candido tenha olhado com especial atenção para esse momento da História da Literatura, não chega a causar espanto. Nesse sentido, é sempre interessante lembrar novamente a proposta de Harold Bloom. A respeito das similitudes entre a “poesia forte” (nos termos particulares bloomianos) e a “crítica forte”, Bloom destaca a necessidade do que chama de “crítica antitética” assimilando mecanismos de defesa que poetas tardios utilizam para fugir da sombra de seus precursores canonizados. Ao fazê-lo, Bloom, sobretudo em sua “tetralogia da influência” — *A angústia da influência* (1991a), *Cabala e crítica* (1991b), *Poesia e repressão* (1994) e *Um mapa da desleitura* (1995) —, ao ver em semelhante defesa uma “desleitura”, insinua a ideia segundo a qual toda “poesia forte” pode ser vista como crítica, o que nos permitiria arriscar que toda “crítica forte” poderia, pelo mesmo princípio, ser vista como “poesia”. Ou, em palavras do próprio Bloom:

[...] todo poema é o desvirtuamento de um poema-pai. Um poema não é a superação de uma angústia, mas a própria angústia. Os equívocos de interpretação cometidos pelos poetas (seus poemas) são mais drásticos que os equívocos dos críticos (a crítica), mas esta é uma diferença de grau, e não de espécie. Interpretação não existe: só existe desinterpretação, e toda crítica é uma poesia em prosa. (BLOOM, 1991a, p.133).

Deste modo, aceitando a pertinência das ideias de Bloom, e recuperando a maneira como Schwarz aproxima a relação de Antonio Candido com seus precursores àquela de Machado de Assis, percebemos novas possibilidades. E, além de pensar a produção de Candido sob a égide do revisionismo criativo, obriga-nos a observar com atenção quaisquer detalhes de sua escritura.

Nesse momento, seria interessante enfocarmos alguns textos do volume *O observador literário* (1959). Neste volume Candido apresenta o texto “Oswald

viajante”, que trata, dentre outros desdobramentos, da morte de Oswald de Andrade. Em seus momentos iniciais, temos o seguinte parágrafo, aqui reproduzido com destaque para alguns de seus sinais de pontuação: “Pensando que Oswald de Andrade morreu, – isto é, que partiu, – lembro-me com insistência da função desempenhada, em sua vida e obra, pelo tema da viagem; função de sonho e ideal, que o irmanam ao menino de Baudelaire.” (CANDIDO, 1959b, p.89). As pausas mais detidas, marcadas pela articulação entre vírgula e travessão e também pelo ponto e vírgula destacam palavras muito significativas, a saber: “morreu”, “partiu” e “viagem”, todas elas interpretantes da ideia de “morte”, a verdadeira e derradeira viagem que aqui se apresenta.

Mas temos mais, pois esse mesmo texto termina com um brevíssimo parágrafo, simplesmente composto por: “Oswald, viajante” (CANDIDO, 1959b, p.93). Tal parágrafo, por meio da utilização da vírgula, vai além de qualquer síntese apositiva ou explicativa, destacando novamente a própria viagem da morte (que tem na pontuação particularíssima um forte interpretante) em sua natureza de cisão e separação. É sempre interessante notar que, em republicação posterior do mesmo texto, desta vez em *Vários escritos* (CANDIDO, 1977, p.56), Candido une “Oswald, viajante” ao parágrafo anterior. Mas, neste caso, poderíamos perceber ainda que, a despeito de qualquer relativização da ideia de continuidade (ainda assim pertinente dada a temática da morte de Oswald), o jogo da interrupção da morte, traduzido na pontuação, continua presente.

Ainda em *O observador literário*, temos um dos textos mais notáveis de toda a produção de Antonio Candido, justamente aquele que fecha o volume, “As cartas do Voluntário”. Neste texto, Candido comenta a respeito das cartas de um jovem de Araraquara, interior do estado de São Paulo, participante da Guerra do Paraguai. Ao narrar a evolução da produção epistolar deste desconhecido soldado (mesmo em termos de amadurecimento psicológico do missivista) até sua trágica morte em combate, Candido lança mão de um ousado processo de exploração de recursos da literatura no discurso crítico. Por sinal, desde o início de “As cartas do voluntário” percebemos que algo de distinto está se apresentando a nós:

“Lidar com papéis velhos parece coisa vã”, – dir-se-ia, plagiando o poeta; ao que muitos poderiam secundar: “entanto lidamos, mal rompe a manhã”. Na de hoje, remexi alguns que destoam da maioria, porque são vivos, emocionantes, trazendo as palavras que ficaram de um Tenentinho de Voluntários da Pátria, nascido no sertão de Araraquara para ir morrer nos do Paraguai. (CANDIDO, 1959b, p.100).

A aproximação da pesquisa com a prática poética (representada, aqui, pela menção ao poema de Drummond) é apenas o ponto de partida. Em seguida, o que se verá é uma profunda ficcionalização das próprias cartas do Tenentinho.

Todavia, tal ficcionalização se configura não por meio do destaque dado à natureza eventualmente inventiva da linguagem dessas cartas, mas, antes, por meio do que acontece no próprio texto de Antonio Candido. A título de exemplo, vejamos o penúltimo parágrafo desse texto:

Não haveria mais correspondência com as irmãs. A mão que lançara bois, e suspendia o manejo da espada para lhes mandar saudades, cruzava-se agora com a outra, numa espera sem fim. Mas as cartinhas ingênuas, que pouco ou nada significariam, mesmo para o lidador de papéis velhos, se tivesse ficado, como os irmãos, plantando café na terra roxa, ou desbravando a terra branca, têm hoje um sentido comovedor e quase trágico. A menor palavra, o gesto mais frágil com que sulcamos a vida, podem adquirir significado conforme a parábola que esta descreve: escritas por quem ia morrer, estas cartas são estacas que levam cada vez mais perto da noite. O mocinho valente quer “se afrontar” e se sente imortal no seu arrôjo; mas nós, com a ciência fácil que o tempo confere, vamos lendo em cada letra o caminhar seguro para a morte, entre dedicatórias, erros de linguagem, fala caipira, lembranças aos compadres, nostalgia do pátrio sertão. Vemos que saiu de lá emprazado sem apêlo para encontrá-la nos campos de Curupaiti, marchando inelutável entre promoções e medalhas, que só faziam apressá-lo. Houvesse podido mandar uma última carta, do outro lado da barreira, teria por certo – rompendo pela primeira vez a reservada modéstia – confessado à irmã querida: “Mana Branca – saiba mecê que morri bem”. E, porque assim foi, está vivo ainda hoje, ao contrário dos que se extinguiram nos duros catres de peroba. (CANDIDO, 1959b, p.105-106).

Logo de início, chama a atenção a utilização de expressões que normalmente poderiam ser percebidas como uma flexibilização do discurso científico, como “A mão que lançara bois, e suspendia o manejo da espada para lhes mandar saudades, cruzava-se agora com a outra, numa espera sem fim”. Porém, mais significativo ainda é o processo levado a cabo em “Houvesse podido mandar uma última carta, do outro lado da barreira, teria por certo – rompendo pela primeira vez a reservada modéstia – confessado à irmã querida: ‘Mana Branca – saiba mecê que morri bem’.” A projeção, aqui, traduz-se em invenção (forçoso é dizer: poética) e extrapola a expectativa científica, marcando uma diferença de tom que, no caso específico do próprio Tenentinho, poderia apontar para uma consciência da escritura que também é indício do amadurecimento psicológico. Mas trata-se de algo mais sutil. Não temos aqui apenas o discurso científico incidindo sobre a representação artística. Temos a representação da representação que potencializa a inventividade (talvez existente, talvez, não – como dizê-lo?) do material trabalhado. Assim, Candido ficcionaliza as cartas do Tenentinho ficcionalizando seu próprio texto, encerrando-o com um parágrafo novamente brevíssimo, no qual se lê: “Vive, pois, meu Tenentinho, já que tão bem morreste.” (CANDIDO, 1959b, p.106). Ou seja, Candido chega a “ler”,

criando-a, essa última e ficcional carta, desdobrando-a em um último comentário que é, ele mesmo, um convite à poesia.

Levando-se em conta o rigor metodológico de Antonio Candido em todos os seus trabalhos, poderíamos nos perguntar o porquê não apenas do emprego de semelhante linguagem, mas também de sua colocação justamente no encerramento de *O observador literário*. Em ambos os casos, trata-se da consciência do livro como obra, de modo que a maneira como o livro se constrói como invenção verbal assume considerável importância. Isso, por exemplo, impede-nos de reduzir as marcas de poeticidade nos textos de Candido à forma crônica da qual se aproximam produções como “Oswald, viajante” e “As cartas do Voluntário”. Assim, a reflexão sobre os limites e a definição da, neste caso, Crítica da Literatura é acompanhada por uma proposta de escrita específica que visa potencializar esse discurso.

Semelhante “cuidado” com a escrita ecoa algo proposto já nos primórdios da Teoria da Literatura, em especial no já citado primeiro romantismo alemão. Trata-se da idéia da crítica poética, capaz, por seu turno, de responder de modo igualmente inventivo à provocação instigada pela obra literária sobre a qual o discurso crítico se debruça. Tendo essa idéia florescido no âmbito deste primeiro romantismo alemão, é sempre interessante voltar aos textos desse período para encontrarmos um exemplo eloquente desta defesa da crítica poética em um fragmento de Novalis (1988, p.95):

Os escritos de Schlegel são filosofemas líricos. Seu Forster e seu Lessing são eminentes minus-poesias e assemelham-se aos hinos pindáricos. O prosaísta lírico escreverá epigramas lógicos. Se estiver totalmente bêbado de vida, serão ditirambos, que sem dúvida devem-se fruir e julgar na qualidade de ditirambos.

O que não se deve fazer, novamente reforçamos, é reduzir o conceito de “crítica poética” ao de “crítica lírica”, identificando-a com o poema. Embora essa aproximação seja pertinente, o principal ponto a ser destacado é o de resposta inventiva à *poiesis* que a Literatura apresenta e por meio da qual se configura. Aceitando o desafio poético, a Crítica (bem como a Teoria, obviamente), podem, de modo natural, se configurar em tais perspectivas. Ou, colocando a questão nos termos propostos por Friedrich Schlegel em seu *Conversa sobre poesia*, por meio de seu personagem Lothario (que representa o próprio Novalis): “[...] toda arte e toda ciência atuam através do discurso, quando voluntariamente praticadas como arte e alcançam o cume mais alto, manifestam-se como poesia.” (SCHLEGEL, 1994, p.46).

É justamente o que encontramos nos textos de Antonio Candido: uma perspectiva de união entre a Crítica e a Literatura, traduzida por meio de um discurso no qual as diferenças de cada manifestação trabalham na construção de algo aparentemente improvável: a identidade. Que a aproximação de elementos

distantes traga consigo o paradoxal, a tensão, o dilaceramento, apenas reforça o dinamismo de um processo que, embora esteja presente há séculos, ainda está longe de ser plenamente compreendido.

Evidentemente, o que aqui se buscou não foi mais do que um esboço, apontamentos que servem de convite para um mergulho nos meandros da escritura de nosso crítico maior. A partir desse mergulho, emergimos junto de uma produção viva e instigante, traduzida sob o signo da inventividade. Uma inventividade que, em uma via de mão dupla, tanto alimenta o rigor analítico-crítico quanto se alimenta dele. Uma poeticidade que responde à altura o desafio de seu material de estudo. Um texto que justifica plenamente um fragmento luminoso como o de Schlegel reproduzido abaixo:

Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden. Ein Kunsturteil, welches nicht selbst ein Kunstwerk ist, entweder im Stoff, als Darstellung des notwendigen Eindrucks in seinem Werden, oder durch eine schöne Form, und einen im Geist der alten römischen Satire liberalen Ton, hat gar kein Bürgerrecht im Reiche der Kunst.

Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é, ele próprio, uma obra de arte, seja em seu tema, enquanto exposição da impressão necessária em seu devir, seja por meio de uma bela forma e um tom liberal no espírito das velhas sátiras romanas, não tem, em absoluto, direito de cidadania no reino da arte. (SCHLEGEL, 1994, p.90-91).

PRADO, M. R. Towards a sketch of Antonio Candido's poetics. **Itinerários**, Araraquara, n.30, p.85-99, Jan./June 2010.

- **ABSTRACT:** *This paper aims at presenting an introduction to Antonio Candido's poetics, in which it concerns the discussion about the limits of literary criticism and literature.*
- **KEYWORDS:** *Literary criticism. Fiction. Literature. Antonio Candido.*

Referências

BARTHES, R. **Novos ensaios críticos seguidos de o grau zero da escritura**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Alvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. **Crítica e verdade**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1970. (Debates, 24)

BLOOM, H. **Um mapa da desleitura**. Tradução de Thelma M. Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

_____. **Poesia e repressão:** o revisionismo de Blake a Stevens. Tradução de Cillu Maia. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

_____. **A angústia da influência:** uma teoria da poesia. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991a.

_____. **Cabala e crítica.** Tradução de Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1991b.

CANDIDO, A. **Na sala de aula:** caderno de análise literária. São Paulo: Ática, 1986.

_____. **Vários escritos.** São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. **Formação da literatura brasileira:** momentos decisivos. 3. ed. São Paulo: Martins, 1969.

_____. **Formação da literatura brasileira:** momentos decisivos. São Paulo: Martins, 1959a.

_____. **O observador literário.** São Paulo: Conselho Estadual de Cultura: Comissão de Literatura, 1959b.

COUTINHO, A. **Crítica e críticos.** Rio de Janeiro: Simões, 1969.

LIMA, L. C. **Limites da voz:** Montaigne, Schlegel. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

NOVALIS. **Fragmentos.** Seleção, tradução e desenhos de Rui Chaffes. Lisboa: Assírio & Alvim, 1992.

_____. **Pólen:** fragmentos, diálogos, monólogo. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988. (Biblioteca Pólen)

PERRONE-MOISÉS, L. **Texto, crítica, escritura.** São Paulo: Ática, 1978.

PRADO, D. A. O clima de uma época. In: AGUIAR, F. (Org.). **Antonio Candido:** pensamento e militância. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999. p.25-43.

SCHLEGEL, F. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos.** Tradução, prefácio e notas Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994. (Biblioteca Pólen)

SCHWARZ, R. Os sete fôlegos de um livro. In: AGUIAR, F. (Org.). **Antonio Candido:** pensamento e militância. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999. p.82-95.



