

2.

O ESQUECIMENTO COMO ARTIFÍCIO

2.1

A FORMAÇÃO DO SISTEMA LITERÁRIO

Vê-se dessarte como estão igualmente errados, apesar de sua oposição, os defensores de um mero juízo histórico (historicistas) e de um mero juízo estético (estetistas); os primeiros porque querem ver na arte todas as outras histórias (condições sociais, biografia do autor etc.) e não, junto com elas e acima delas, a que é própria da arte; e os outros porque querem julgar a obra de arte fora da história, isto é, privando-a de seu sentido legítimo e dando-lhe um de fantasia ou confrontando-a com modelos arbitrários. (CROCE, 2001:184)

Iniciamos sublinhando a ausência do barroco na história da literatura brasileira. O que pode parecer grave equívoco se configura, neste primeiro momento, como uma estratégia expositiva e analítica através da negativa. O arriscado nariz de cera talvez possa revelar tendência significativa de parte da crítica e da história literária, demonstrando que o silêncio expressa opções interpretativas e preceptivas que nortearam certa apreciação da produção literária nacional. O esquecimento como artifício, deste modo, não só representa a imposição de um vazio literário ao passado colonial brasileiro, mas, sobretudo, um projeto narrativo de formação erigido a partir da seleção de momentos considerados decisivos. Compreender o arcabouço desse projeto, através de um trabalho paradigmático de crítica, pode ser útil para delinear as razões que asseguraram a exclusão do barroco do panorama historiográfico da literatura nacional.

A publicação de *Formação da literatura brasileira* (1959), obra robusta que extrai do ato crítico um projeto de historiografia literária, tinha como escopo descrever o processo formativo da literatura nacional priorizando o que considerava os *momentos decisivos*. Antonio Candido, seu autor, adota como

baliza demarcatória inicial a década de 1750 e a criação das Academias dos Seletos e dos Renascidos, enfatizando os primeiros trabalhos de Cláudio Manuel da Costa e as manifestações de uma literatura árcade, acabando por excluir grande parte das incursões barrocas que precederam tal limite. Essa opção configurava um esforço avesso àquele, de meados do século passado, de revalorização histórica e poética do barroco.

Antonio Candido redige seu panorama literário entre 1945 e 1951, posteriormente engavetou o texto, ao que tudo indica por conta de sua dedicação à tese de doutorado em Sociologia, publicada anos mais tarde com o título *Os Parceiros do Rio Bonito*, e somente o retoma entre 1955-57 para última demão. A menção às datas não é sem interesse, serve para destacar o alheamento deliberado do crítico diante do crescente debate acerca do lugar historiográfico e poético do barroco, debate este que se avolumava na década de 1950, além disso, torna-se útil para indicar a concomitância com o movimento de especialização da crítica literária. O cuidado metódico proveniente de um decoro acadêmico visava contrapor-se aos procedimentos de uma crítica impressionista e autodidata que tinha como plataforma os rodapés de jornais, e que marcou a apreciação da literatura nos anos de 1940 e 1950. Diminuindo os espaços de certo diletantismo, os críticos fundadores da revista *Clima* – que teve seu primeiro volume ainda em 1941 –, provenientes da USP, representavam o interesse de alicerçar métodos mais sistemáticos à crítica brasileira.¹

O projeto de profissionalização da crítica era respaldado por uma postura respeitosa diante do passado. Longe da rebeldia que marca os manifestos como documentos de ruptura, coube a Mário de Andrade, referência sempre presente na crítica de Candido, o texto de abertura da revista *Clima*. Mário de Andrade, indeciso quanto à colaboração de veterano em revista de moços, indica que a

¹¹ Segundo Flora Süssekind, “ao contrário da geração anterior, chamada de ‘literária’, ressaltava-se que ‘todos começavam pelo artigo de crítica, como os seus maiores começavam pela poesia’. Geração de críticos, e críticos-scholars, que passa a olhar com desconfiança crescente para o modelo tradicional do ‘homem de letras’ e para o tratamento anedótico-biográfico em geral concedido à literatura na imprensa. Neste sentido, é que se podem compreender embates como os de Candido e Oswald de Andrade, em 1943, e de Afrânio Coutinho e Álvaro Lins durante a década de 50. Em jogo, não apenas a avaliação da obra de ficção de Oswald, num caso, ou o destino da crítica de rodapé, no outro. Mas sobretudo as normas que passam a regular o exercício do comentário literário e a qualificar ou desqualificar os que se dedicam a ele, agora segundo critérios de ‘competência’ e ‘especialização’ originários da universidade”. SÜSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993. p.17-18.

diferença entre a nova geração e aquela do modernismo reside na técnica mais apurada, na preocupação metódica mais incisiva, no maior interesse pelo pensamento lógico. Substitui-se, com grande vantagem para uma noção formativa, “ajuntando pedra sobre pedra”, o abstencionismo e a inconsciência, manifesta mesmo nos laivos nacionalistas do modernismo, pela consciência técnica viabilizada pela pesquisa universitária, pois “se o intelectual for um verdadeiro técnico da sua inteligência, ele não será jamais um conformista” (ANDRADE, 1978: 193). O convite a Mário de Andrade ressalta a preocupação em conectar passado e presente numa costura onde a tradição exerça papel iluminador e formativo, esforços pretéritos sendo corrigidos pela pesquisa contínua.

Dimensionada a defesa de uma crítica profissional, faz-se necessário adentrar a narrativa histórico-literária de *Formação* para reconhecer indícios que expliquem a exclusão do barroco de seu panorama. Com o objetivo de cartografar métodos e interesses, a *Introdução* se revele preciosa, pois expõe com enorme clareza e concisão os pressupostos que orientam a sua hipótese. Além de fio condutor de leitura e transparente declaração de intenções, a *Introdução* tornou-se o foco de boa parte da recepção crítica da obra, a despeito até mesmo das análises empreendidas ao longo do texto.² Talvez a convergência de olhares suscitada pelo preâmbulo se dê justamente pela inteligibilidade que concede ao conjunto, ao fato de que todas as análises propostas ao longo da narrativa sustentam certo projeto de historiografia literária. A moldura que busca captar a transição, ao mesmo tempo em que reproduz certo legado crítico, tenta atualizá-lo em novo arranjo. Dessa maneira, dado o desbastado empenho, percebe-se também uma espécie de resposta antecipada aos questionamentos sobre o que não foi dito, o deliberado silêncio certamente provocaria reações e indagações em relação ao que foi deixado de fora dos momentos decisivos da literatura nacional.

Antonio Candido justifica a baliza temporal, adotada como decisiva (1750-1880), fazendo distinção entre literatura e manifestações literárias. O que definiria a literatura como sistema simbólico seria a existência de um comércio regular

² Vale sublinhar que tal estratégia é exigida pela natureza do argumento aqui proposto, mesmo contrariando o próprio Antonio Candido, que no Prefácio da 2ª edição queixa-se do interesse exacerbado dos críticos em sua *Introdução*, deixando em segundo plano seu esforço analítico sobre as obras selecionadas em nossa formação literária. CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009. p.17.

entre autor e leitor, calcado na transmissão de uma tradição através das obras. O aspecto orgânico da literatura se anuncia na “existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (...), que liga uns aos outros” (CANDIDO, 2009:25). Autor, obra e leitor formariam a tríade necessária para a existência do que o crítico define como literatura; nesses termos, o que estaria em jogo seria a regularidade das trocas simbólicas e a formação de uma tradição. Por outro lado, as obras sem lastro funcionariam apenas como espasmos literários, manifestações avulsas que seriam, portanto, excluídas de uma narrativa que visa delinear a formação da literatura nacional. Pois o sistema almeja, através do jogo de influências que marcam a trajetória intelectual nacional, identificar, sobretudo, “uma continuidade ininterrupta de obras e autores, cientes quase sempre de integrarem um processo de formação literária”. A tradição, dessa maneira, revela-se como imperioso ato de transmissão ou, como na imagem sugerida por Candido, uma “espécie de transmissão de tocha entre corredores”. Somente verificada tal continuidade ou permanências seria possível tecer o fio que permite historicizar a forma literária, pois “sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização” (CANDIDO, 2009:26).

Literatura, portanto, assenta-se não somente nas trocas simbólicas, mas, sobretudo, na interferência que o passado exerce sobre o presente por meio da influência. A consciência exigida pelo sistema proposto aponta para a dimensão empenhada da criação literária, como também no reconhecimento do passado como fonte que não deve ser desprezada na apreciação crítica da literatura, possibilitando identificar constâncias e inovações. Portanto, vale mencionar que a tradição não adquire aqui uma rigidez cadavérica ou aspecto de fardo, mas sim configura-se em um código literário acessível ao autor e ao público e que permite aquilatar as novas obras e proporcionar uma meta de superação. A noção de sistema, ao prever movimento que se inicia com a criação, mas somente se conclui com a recepção, enfatiza não o passado em si, mas uma configuração onde a tradição teria a função de demarcar certos padrões que permitissem a feitura de quadro comparativo amplo, possibilitando também a “transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se

impõem ao pensamento ou ao comportamento e, aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar” (CANDIDO, 2009:25-26).

Portanto, o que está em jogo num primeiro instante seria a identificação do momento de consolidação da tradição, quando se supera a simples manifestação literária e a produção pretérita adquire status de literatura. Mais do que uma reminiscência do passado, a tradição deveria manifestar-se em sucessivos presentes, em ininterrupto diálogo entre passado e presente, sempre pendulando entre aceitação e negação, entre conformismo e sedição. Em suma, a tradição, tal como preconizada por Candido, manifesta-se enquanto processo, onde a relevância do passado literário, que se materializa num jogo de referências cruzadas no interior das obras, não reside em si mesma, mas na relação possível com o todo, com certo legado letrado.

Amparado por essa percepção da tradição, ao descrever o processo de formação literária brasileira demonstra inúmeros avanços fragmentários e limitados, pequenas nuances estéticas pinçadas de autores considerados medianos e que, por vezes, representam somente exercícios literários responsáveis pela consolidação de uma normatividade do gosto. Ou seja, antes de frisar a exceção, o rompedor de gênio de natureza romântica, a qualidade isolada do autor, Candido interessa-se em reconstituir o processo gradual de formação literária. Sua narrativa, orientada pela noção de sistema, acaba por empenhar sua análise à vontade de sublinhar o momento no qual se engendra uma consciência literária, toda a produção é redimensionada de acordo com essa perspectiva historicista. Candido explicita seu objetivo de captar o movimento processual em sua narrativa da formação:

Em um livro de crítica, mas escrito do ponto de vista histórico, como este, as obras não podem aparecer em si, na autonomia que manifestam, quando abstraímos as circunstâncias enumeradas; aparecem, por força da perspectiva escolhida, integrando em dado momento um sistema articulado e, ao influir sobre a elaboração de outras, formando, no tempo, uma tradição (CANDIDO, 2009: 26).

A perspectiva histórica adotada, então, permite engendrar uma noção de sistema literário como estratégia de delimitação de um arco narrativo. Assim, pode-se aferir que a concepção da literatura como sistema, respaldada por uma tradição, extrapola a dimensão meramente estética das obras, mobilizando o crítico para a verificação de aspectos exteriores que, num primeiro momento, somente tangenciam o artefato literário. A exigência da circularidade das obras valida não somente um aspecto histórico, mas também uma dimensão sociológica que considera a relevância da recepção. Dessa maneira, tanto a sociologia quanto a história auxiliam a atividade crítica, pois permitem a reprodução de certa atmosfera na qual a obra está inserida, implicam um adensamento analítico através da consideração de fatores socioculturais. A crítica delineada por Candido investe numa tentativa de tornar o aspecto social fator de arte, revelando camadas ao internalizar o elemento externo. O esforço dialético de internalizar o externo, nesse sentido, direciona-se para um esboço de certa historicidade da forma, já que o ângulo metodológico proposto permite identificar que “elementos da formação nacional (dado histórico-social) levam o escritor a escolher e tratar de maneira determinada alguns temas literários (dado estético)” (CANDIDO, 2009: 18).

No ensaio *Crítica e Sociologia*, Candido buscou esclarecer com mais vagar sua metodologia de uma crítica integrativa. Tinha como pressuposto a fusão da análise estilística com um método histórico-sociológico, porém com a evidente preocupação de não estabelecer uma relação causal ou determinista entre o fato social e o estético. Pois “uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente” (CANDIDO, 2010:17). Dessa maneira, longe de reproduzir o determinismo que vigorou nas propostas historiográficas do século XIX, objetiva um livre trânsito entre fatos internos e externos, sempre condicionado pela própria exigência da obra. A coerência ou equilíbrio entre perspectivas analíticas emerge como eixo central na economia narrativa da *Formação*, onde contextos históricos antecedem a análise de obras e autores, buscando dosar as diferentes maneiras de abordagem do artefato literário. Nesse sentido, enfeixado pela perspectiva de formação, excluir os elementos externos ou subsumi-los completamente à fantasia seria como saltar

a própria sombra. Nas palavras de Candido, o equívoco metodológico residiria numa suposta integridade estética das obras:

(...) se tomarmos o cuidado de considerar os fatores sociais (como foi exposto) no seu papel de formadores da estrutura, veremos que tanto eles quanto os psíquicos são decisivos para a análise literária, e que pretender definir sem uns e outros a integridade estética da obra é querer, como só o barão de Münchhausen conseguiu, arrancar-se de um atoleiro puxando para cima os próprios cabelos (CANDIDO, 2010a: 22).

Fruto de consciente esforço intelectual, essa coerência, no entanto, não anula a presença do contraditório, não impõe equilíbrios artificiais, já que entende por coerência: “a integração orgânica dos diferentes elementos e fatores (meio, vida, ideias, temas, imagens etc.), formando uma diretriz, um tom, um conjunto, cuja descoberta explica a obra como *fórmula*, obtida pela elaboração do escritor”. Ao compreender a dimensão de artifício sinalizada pela forma ou *fórmula*, percebe-se que a coerência “não se confunde com a simplicidade, pois uma obra pode ser contraditória sem ser incoerente, se as suas condições forem superadas pela organização formal”. A busca pela coerência pressupõe certo grau de arbítrio, uma intuição criativa e analítica que revela soluções inventadas pelo crítico. “A coerência é em parte descoberta pelos processos analíticos, mas em parte inventada pelo crítico, ao lograr, com base na intuição e na investigação, um traçado explicativo” (CANDIDO, 2009:39). A inovadora proposta explicativa de Candido, onde coerência analítica vincula-se as intenções narrativas, remonta, portanto, ao resgate do diálogo entre crítica e sociologia, desqualificado por conta do esforço oitocentista de Silvio Romero em emoldurar a literatura ao meio social, ou ainda por conta da “tendência devoradora de tudo explicar por meio dos fatores sociais” (CANDIDO, 2010:17).³ O próprio interesse em reavaliar a obra de Silvio Romero indica menos uma tentativa de atenuar o determinismo ou excessos interpretativos do autor, do que apontar sua disciplina e esforço em imputar

³ A despeito do crescimento da crítica formalista, a relevância da obra de Silvio Romero na formação crítica de Candido e sua tentativa de enfatizar seu empenho intelectual de pesquisa sistemática, em detrimento de seus equívocos analíticos, demonstra a preocupação em apontar precursores e valer-se dos esforços passados como legado crítico. Sobre a análise que Antonio Candido realiza da obra de Silvio Romero, ver: CANDIDO, Antonio. **O método crítico de Silvio Romero**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998; do mesmo autor: *Fora do texto, dentro da vida*. In: **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

cientificidade através de um método crítico – nesse empreendimento, chama indiretamente a atenção para a necessidade de se evitarem excessos ou novos dogmatismos na crítica.⁴

Retomando a *Introdução de Formação*, Candido expressa sua pretensão quanto ao método:

A tentativa de focalizar simultaneamente a obra como realidade própria e o contexto como sistema de obras parecerá ambiciosa a alguns, dada a força com que se arraigou o preconceito do divórcio entre história e estética, forma e conteúdo, erudição e gosto, objetividade e apreciação. Uma crítica equilibrada não pode, todavia, aceitar estas falsas incompatibilidades, procurando, ao contrário, mostrar que são partes de uma explicação tanto quanto possível total, que é o ideal do crítico, embora nunca atingido em virtude das limitações individuais e metodológicas (CANDIDO, 2009:31).

O *ideal do crítico*, dessa forma, seria mesclar diferentes aportes para se alcançar a dimensão mais profunda do objeto literário. O equilíbrio surgiria como uma espécie de aporia que revelasse de um lado o comedimento e de outro a sensibilidade do ato crítico no interesse de propor uma *explicação tanto quanto possível total*. Leopoldo Waizbort, em *A passagem do três ao um*, reconhece a influência da filologia românica alemã na feitura de *Formação*, sobretudo os trabalhos de Curtius e Auerbach. Waizbort, por exemplo, indica a convergência entre Candido e Curtius sobre a noção de sistema literário como “a capacidade da literatura nacional interpretar-se a si mesma”; com Auerbach aponta para o intuito comum de escrever história partindo de um problema-chave, tecendo nexos para a compreensão de uma paisagem histórica dilatada que, contudo, não impossibilite o juízo estético. Em outro prisma, em consonância com a historiografia literária

⁴ “De qualquer modo, convém evitar novos dogmatismos, lembrando sempre que a crítica atual, por mais interessada que esteja nos aspectos formais, não pode dispensar nem menosprezar disciplinas independentes como a sociologia da literatura e a história literária sociologicamente orientada, bem como toda a gama de estudos aplicados à investigação de aspectos sociais das obras – frequentemente com finalidade não literária”. CANDIDO, Antonio. *Crítica e sociologia*. In: **Literatura e sociedade**: Estudos de Teoria e História Literária. Rio de Janeiro: O Ouro sobre Azul, 2010. p. 18.

proposta pela filologia românica alemã, Candido opta por descrever os momentos decisivos da formação literária nacional, abrindo mão de uma noção de completude que era engendrada por outros modelos historiográficos que visavam apreender a literatura nacional desde sua origem até o presente, inclusive de Silvio Romero.⁵ Em detrimento das nuances de cada projeto, Waizbort destaca a convergência “no intuito de escrever história literária, mas rompendo com a noção de completude, por meio de um conjunto de momentos, articulados a cada vez de modo próprio, suas histórias buscam e oferecem uma totalidade, mas não a completude” (WAIZBORT, 2007:94).

A incompletude reside tanto nas balizas adotadas quanto na seleção que se impõe como descrição dos momentos decisivos. O empenho em captar a formação como *história dos brasileiros no desejo de ter uma literatura* delimita significativamente a narrativa, impõe um eixo analítico que priorize a revelação de uma autoconsciência literária. Tal demarcação, ao priorizar uma tópica nacional, o desejo de forjar uma literatura nacional, contamina a análise das obras, tornando o juízo de gosto ou os critérios puramente estéticos dispensáveis. Candido por vezes atribui valor às obras esteticamente inferiores ao cânone de gosto, mas que esboçavam o empenho e a consciência necessária para o surgimento dos traços nacionais – como na poesia a reboque de Januário da Cunha Barbosa, Natividade Saldanha e Evaristo da Veiga. A gratuidade imagética que constitui a obra de arte ou seu aspecto desinteressado é atenuada por uma necessidade quase documental, que seria consequência da especificidade histórica nacional. Jogando com essa urgência de empenho provocada por nossa condição histórica, em oposição à cultura central já sedimentada, afirma Candido que “a coragem ou espontaneidade do gratuito é prova de amadurecimento, no

⁵ “Vale lembrar como o próprio autor tinha tudo isso em mente, pois no ‘Prefácio da 1ª edição’ da *Formação* (firmado em agosto de 1957) relatou a encomenda inicial – ‘uma história da literatura brasileira, das origens aos nossos dias’ – e o resultado tardio, ‘obra de natureza diversa’. Essa diferença de plano e realização teve como consequência redimensionar e solucionar problemas armados em mais de um século de esforços no campo da história literária, não só brasileira. A feição mais espetacular da *Formação* está distante das histórias tidas até então: Antonio Candido estuda seus predecessores, testa as suas interpretações, racionaliza os seus procedimentos, mas é certo que a modificação que no seu livro desloca todo o resto é a concepção da totalidade que não é completude. Noutras palavras, Antonio Candido cultivava ao mesmo tempo uma tradição estreita, na qual a experiência histórica local havia se sedimentado, sem prejuízo de cultivar possibilidades mais amplas, bem como o sentimento atualista, que comandava a combinação”. WAIZBORT. Leopoldo. **A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia, filologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.102.

indivíduo e na civilização; aos povos jovens e aos moços, parece traição e fraqueza” (CANDIDO, 2009:29).

Esse inacabamento provinciano parece condicionar a formação nacional a uma atitude crítica e criatividade empenhada, sugerindo certa complacência estética como etapa compreensível que garantiria comunicabilidade para a literatura que objetivava particularizar sua feição por meio da descrição local. A valoração do passado literário adquire um pragmatismo que revela uma subterrânea vontade de superação de uma condição histórica objetiva. Nesse sentido, torna-se evidente que a utilização de elementos da história local revela um caráter de missão na produção da literatura, reveste-se de uma dimensão político-cultural mais ampla.

Ainda referente ao recorte cronológico proposto, apesar de anunciar que se colocou “deliberadamente no ângulo dos nossos primeiros românticos e dos críticos estrangeiros”, Candido tinha por escopo testar “a validade histórica dessa velha concepção cheia de equívocos” (CANDIDO, 2009:27). Distante de defender o exclusivismo de tal chave de leitura, o crítico busca relativizar em seu preâmbulo o critério único do nacionalismo, ou seja, o próprio empenho da literatura. Vejamos as palavras do próprio autor:

Mas o nacionalismo crítico, herdado dos românticos, pressupunha também, como ficou dito, que o valor da obra dependia do seu caráter representativo. Dum ponto de vista histórico, é evidente que o conteúdo brasileiro foi algo positivo, mesmo como fator de eficácia estética, dando pontos de apoio à imaginação e músculos à forma. Deve-se, pois, considerá-lo subsídio de avaliação, nos momentos estudados, lembrando que, após ter sido recurso ideológico, numa fase de construção e autodefinição, é atualmente inviável como critério, constituindo neste sentido um calamitoso erro de visão (CANDIDO, 2009:30).

Candido põe-se no ângulo de observação dos românticos, mas, aparentemente, descarta o critério nacional para aquilatar as obras analisadas. Na verdade, a colocação não descarta o valor ideológico do romantismo, enquanto vontade de contribuição para o projeto coletivo de uma literatura de cores locais,

mas sim o equívoco anacrônico de manter-se tal visão como critério crítico na atualidade mencionada – lembre-se que a redação do panorama se dá na década de 50. O jogo entre validade histórica do critério e seu uso no presente demonstra que se ignorado o artifício analítico da moldura histórica proposta e sua validade como amálgama de diferentes obras⁶ e autores, poder-se-ia depreender afinidades ideológicas que continuariam a perfilar a apreciação do crítico. Em tais passagens, se reconhece o vigor das antinomias que fazem parte não só da escrita, mas da própria reflexão literária e histórica de Candido, demonstrando uma espécie de *método dos contrários*, como sugerido por Sússekind (SÜSSEKIND, 1993:25).

A noção de sistema que orienta a feitura da *Formação*, assim como a proposta de crítica integrativa – que não descarta o olhar histórico-sociológico –, forja uma circularidade da literatura. Dessa forma, desautoriza qualquer elogio ao gênio ou à obra de exceção, como já referido. Antonio Candido se aproxima do lamento de Mário de Andrade ao ponderar seu próprio passado de militante modernista. O autor de *Macunaíma*, em seu importante balanço do modernismo brasileiro, dotado como Candido de forte senso de sistema, menciona “a estabilização assombrosa de uma consciência nacional num Gregório de Matos” (ANDRADE, 1978:243), mas a compreende como exemplo episódico na fatura do espírito nacional, como esboço inacabado que desaconselha o reconhecimento de uma tradição. Fruto antes da potência individual do que de uma tradição erigida como sistema.

A disposição formativa de Candido, que se coaduna com a de Mário de Andrade, minimiza a valoração do indivíduo que se sobrepõe ao seu tempo, dada sua incapacidade de incorporá-lo ao sistema, tendo em vista que se busca antes a constância e a transmissão do que o jorro criativo que não encontra eco. A literatura requer não somente a subjetividade do autor e a concretude da obra, mas também um tipo específico de recepção, segundo o argumento de Candido para justificar a exclusão do barroco dos momentos decisivos de nossa literatura. O ambiente literário rarefeito da colônia impossibilitaria a existência de leitores

⁶ Sobre o método comparativo de Antonio Candido, ver: EWBANK, Alice de Oliveira. **No fio da comparação**: estudo do movimento crítico de Antonio Candido. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Rio de Janeiro, 2014.

capazes de dar continuidade às obras, de fazê-las reviver para além de suas páginas, tornando essas manifestações literárias gritos inaudíveis.

Guilherme Simões chamou a atenção para o fato de Candido, ao impor seu sistema, ignorar a dimensão retórica dos Seiscentos, o que já seria suficiente para imputar um caráter comunicativo e uma circularidade através de sermões, elegias, épicos ou sátiras, negando sociabilidade a tais manifestações. Diminuto ou não, o público letrado compartilhava códigos de uma típica sociedade de corte. Difícil compreender essa noção de *manifestações literárias* para peças literárias tão convencionalmente direcionadas (GOMES JÚNIOR, 1998:136-159). Pois se a motivação para a exclusão do barroco, no panorama literário da *Formação*, não se esgota no âmbito quantitativo, ou seja, diante do caráter reduzido do público colonial, mostra-se claro equívoco, até mesmo em um viés sociológico, ignorar a sociabilidade inerente às manifestações letradas ligadas à tradição retórica do século XVII. Candido prioriza em seu sistema a recepção de um leitor ideal, um leitor comprometido com a missão instituída pelos autores de expressar a cor local, de dar forma a uma sensibilidade singular, a atitude empenhada. Tal empenho na concretização de um desejo nacional, que movimenta o moinho de seu sistema literário, deve transbordar até o leitor, sendo relevante para a circularidade das obras. A noção de tradição preconizada por Candido pressupõe certo compartilhamento de valores estéticos e sociológicos, uma dinâmica viva entre criação e recepção. Dessa forma, se não houve total banimento dos leitores, estes deveriam reverberar de uma maneira específica as obras lidas, crítica ou poeticamente. A recepção era qualificada pelo destino da leitura, e esse destino deveria adequar-se ao itinerário proposto idealmente por Candido.

Dito de outra maneira, o empenho literário implicava uma busca por um leitor ciente da responsabilidade de fundação de uma tradição através da propagação de certos valores. Ao se avaliar a capacidade de leitura através da circularidade de temas e preocupações comuns, restringe-se o ganho adquirido com a consideração do leitor no sistema. Pois, se de um lado o reconhecimento de que a literatura depende e se completa no ato da leitura revelava uma concepção moderna e destacava certa empiria do objeto literário, por outro se manteve uma desconfiança em relação aos destinos que o leitor pode conceder ao texto – a

constante adjetivação do leitor pode ser capaz de descrever suas diferentes posições nos projetos de histórica literária.

Num primeiro momento, a preocupação sociológica de analisar as implicações da trajetória do objeto literário parece tangenciar uma estética da recepção. No entanto, o que está em jogo, no interior do sistema de *Formação*, é a percepção das influências que se convertem em fontes para averiguar as relações literárias estabelecidas em âmbito restrito de pequenos círculos literários. O leitor só se torna relevante enquanto produtor capaz de lastrear o que foi lido, tecendo assim um diálogo intertextual que reflita, em alguma medida, os anseios sociais mais latentes, como o desejo de ter uma literatura nacional. A necessidade de verificar esse desejo dificulta uma percepção mais ampla do processo de recepção. Avançando em relação à crítica praticada no século XIX, Candido dá ênfase aos problemas da recepção e reconhece os diferentes registros de historicidade, pois essa recepção não se restringe ao momento de produção da obra ou ao cânone erigido, “já que cada geração descobre e inventa o seu Góngora, o seu Stendhal, o seu Dostoievski” (CANDIDO, 2009:39). Interessante notar como a tópica nacional, o intuito de narrar a concretização do desejo de uma literatura nacional, estorvou um avanço maior no que diz respeito à recepção. Mesmo tangenciando uma percepção de diferentes horizontes de expectativa que incidem no ato de leitura, o empenho, a tentativa de narrar uma totalidade literária de uma perspectiva nacional engajada, limitou o alcance de sua análise. Ao mesmo tempo em que relativiza a recepção das obras e sublinha sua variação de acordo com a historicidade do leitor, Candido explica o silêncio diante da produção literária de Gregório de Matos da seguinte forma:

Com efeito, embora tenha permanecido na tradição local da Bahia, não existiu literariamente (em perspectiva histórica) até o Romantismo, quando foi redescoberto, sobretudo graças a Varnhagen; e só depois de 1822 e da edição Vale Cabral pôde ser devidamente avaliado. Antes disso, não influenciou, não contribuiu para formar o nosso sistema literário, e tão obscuro permaneceu sob os seus manuscritos, que Barbosa Machado, o minucioso erudito da *Biblioteca lusitana* (1741-1758), ignora-o completamente, embora registre quanto João de Brito e Lima pôde alcançar (CANDIDO, 2009:26).

Candido, ao descrever o surgimento da ficção no século XIX, registra dois tipos de escritores: aquele que escreve imerso em suas características pessoais e pouco atento ao possível leitor, dando vazão a uma sensibilidade peculiar; e outro, que escreve tendo em vista as possibilidades de recepção da sua obra, ajustando sua criação ao gosto coletivo e apaziguando as expectativas comuns. Sem hierarquizar tais atitudes, já que historicamente ambos os tipos mostram-se relevantes, Candido demonstra o impacto das duas veredas criativas. Inclusive, dada a ainda débil produção literária nacional, a vontade primeira de emular os clássicos, acaba dando certa ênfase ao caráter formativo que a segunda atitude pressupõe. Tendo em vista tal questão, Candido, ao apontar para a relação entre criação literária e expectativas do público, indica a relevância da fidelidade na representação do meio social, expressa na ficção de Joaquim Manuel de Macedo. Com tal exemplo, revelava recurso recorrente de nossa ficção oitocentista, formada em grande parte por autores medianos e que se pautavam por um gosto popular.

Não poderíamos encontrar no Brasil, em todo o século passado, escritor mais ajustado a esta via de comunicação fácil do que Joaquim Manuel de Macedo. O pequeno valor literário da sua obra é principalmente social, pelo fato dele se ter esforçado em transpor a um gênero novo entre nós os tipos, as cenas, a vida de um, a sociedade em fase de estabilização, lançando mão de estilo, construção, recursos narrativos os mais próximos possíveis da maneira de ser e falar das pessoas que o iriam ler. Ajustando-se estreitamente ao meio fluminense do tempo, proporcionou aos leitores duas coisas que lhe garantiram popularidade e, mesmo, a modesta imortalidade que desfruta: narrativas cujo cenário e personagens eram familiares, de todo o dia; peripécias e sentimentos enredados e poéticos, de acordo com as necessidades médias de sonho e aventura (CANDIDO, 2009: 454).

Essa intuição do gosto mediano como estratégia criativa, numa adequação consciente às expectativas, visa corroborar a centralidade da noção de formação. Na carpintaria do sistema erigido por Antonio Candido, essa imaginação mais chã desempenha papel predominante. Com frequência, o crítico destaca autores com

contribuições criativas de limitada inventividade, emuladores precários do cânone, mas que, no entanto, desempenharam a função de consolidar certa noção de gosto e estimular o hábito de leitura. Voltamos ao elogio da constância e seu caráter formativo no momento decisivo da constituição de uma literatura nacional.

Em suma, as opções críticas de Candido, que tendem a valorizar a dimensão sociológica e formativa, explicam a exclusão da literatura barroca. Em um primeiro momento, não há uma negação direta ao valor estético da produção barroca, mas sim a incompreensão de sua peculiar forma de circulação e de seu caráter retórico-convencional. Existe uma insuperável inadequação perante o sistema centrado na revelação de uma circulação regular de temas nacionais. O ponto defendido pelo autor, expresso cuidadosamente em *Literatura e Sociedade*, é que “não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, (...)” (CANDIDO, 2010:31). Excluída a comunicação e a repercussão da obra, fica impossibilitado o funcionamento pleno do sistema literário-sociológico, daí a impossibilidade de reconhecer a literatura de expressão barroca.

Interessante notar aqui, que a recepção é relativizada, porém a organicidade do sistema é mantida. Mantém-se a linearidade almejada pela narrativa de formação, centrada na vontade de superação da literatura comum, a exigência de uma espécie de autor-crítico, como também de um leitor crítico, ou ainda, de leitores-autores. Todavia, a consciência da necessidade histórica de formação não impede a atenção à forma, pode, inclusive, potencializá-la, já que o destino da obra, seu “ponto de chegada é a reação do leitor, e esta, tratando-se de leitor culto, só é movida pela eficácia da expressão” (CANDIDO, 2009:36). Espera-se certa agudeza e engajamento do leitor, ele torna-se um crítico em potencial. Apesar do público restrito, os poucos leitores teriam a responsabilidade de duplicar o ciclo autor-obra-leitor, proporcionando uma crítica que compare e referencie a circulação literária ao mesmo tempo em que estabelece fios de continuidade com a tradição.

Seguindo a intuição de Candido, em sua síntese formativa, na fase inicial de nossas letras – que engloba tanto as crônicas quinhentistas como o barroco do século XVII –, inexistiu regularidade literária, um conjunto de referências que pudesse demonstrar algum tipo de traço nacional, influências literárias que esboçassem o início de uma tradição. A dispersão da produção literária explica-se pela “imaturidade do meio, que dificulta a formação dos grupos, a elaboração de uma linguagem própria e o interesse pelas obras” (CANDIDO, 2009:26). Não se coloca em questão, pelo menos a princípio, o valor estético dos sermões de Vieira ou da sátira de Gregório de Matos, mas sim a dificuldade de se verificar o funcionamento articulado do sistema, o que, por corolário, acaba inibindo a formação de uma tradição nacional para além da literatura comum.

Não se trata, portanto, de avaliar a obra somente em sua autonomia estética, porém numa perspectiva histórica onde seja possível perceber temas locais e sua articulação com as expectativas coletivas. O diapasão para apreciar o valor das obras, mesmo que seja considerado o âmbito formal delas, é a narrativa de formação. Em última instância, a moldura histórica prevalece com seu papel delimitador. Nesse sentido, vale destacar que, no geral, a crítica propriamente dita de Candido é sempre precedida por algum tipo de quadro histórico ou balanço de geração. A exclusividade textual da crítica formalista é descartada, busca-se uma espécie de conciliação entre a crítica e a história da literatura, com vantagem para a última. A sensibilidade e o equilíbrio crítico direcionam as diferentes técnicas de análise:

Já se vê que, ao lado das considerações formais, são usadas aqui livremente as técnicas de interpretação social e psicológica, quando julgadas necessárias ao entendimento da obra; este é o alvo, e todos os caminhos são bons para alcançá-lo, revelando-se a capacidade do crítico na maneira por que os utiliza, no momento exato e na medida suficiente. Há casos, por exemplo, em que a informação biográfica ajuda a compreender o texto; por que rejeitá-la, estribado em preconceito metodológico ou falsa pudicícia? Há casos em que ela nada auxilia; por que recorrer obrigatoriamente a ela? (CANDIDO, 2009: 37)

Mesmo a noção de *momento* realça a dificuldade de erigir nossa formação literária calcada em solavancos, os movimentos dispersos referem-se à dificuldade

de instituir nexos que possibilitem uma narrativa de formação. Na literatura, o tempo é sentido na temática, porém, sobretudo, na forma. A noção de “bom gosto”, nesse sentido, não constituiu, necessariamente, o padrão para auferir o legado literário. Nesse momento, o que se pretendeu ressaltar foi, principalmente, como a noção de sistema permitiu vislumbrar a construção de uma tradição que gradativamente desgarrar-se da *literatura comum* e ganha feição própria. Assim, o ângulo histórico-sociológico do argumento de Candido permite compreender a exclusão do barroco do panorama literário da formação brasileira, relegando-o a mera *manifestação literária* sem vínculo significativo com a tradição.

2.2.

DEPURANDO AS CONVENÇÕES

A clareza da visão, a alegria da concepção, a leveza da transmissão, é isso, que nos encanta. E quando afirmamos que tudo isso encontramos nas obras autenticamente gregas e, na verdade, realizado na mais nobre matéria, no mais digno conteúdo, com execução segura e acabada, então seremos compreendidos quando sempre de lá partimos e sempre para lá indicarmos. Que cada um seja à sua maneira um grego!

(Goethe, Johann Wolfgang. **Escritos sobre arte**. 2008:233)

A chave para a compreensão de nossa maturidade intelectual, segundo a perspectiva histórico-cultural adotada por Antonio Candido, seria a formação de uma rotina literária baseada em preceptivas neoclássicas. Somente com a aclimação segura dos motivos e das formas neoclássicas que se formaria a base a partir da qual o sentimentalismo de cores locais emergiria. Essa transição representa o desenho central do argumento de Candido sobre a formação literária nacional, portanto, justifica a exclusão, agora numa perspectiva estética, das manifestações do barroco literário.

Trata-se de destacar, neste momento, que, para além da noção de sistema literário, Candido opta pela exclusão do barroco como consequência da adoção de uma perspectiva classicista, encetando uma espécie de preparação da forma, do gosto e da sensibilidade nacional; reconhece na literatura árcade um momento decisivo de depuração das normas clássicas e de controle do excesso retórico que marcaria a experiência literária nacional anterior. Seguindo a arquitetura do argumento do crítico, o equilíbrio clássico engendraria o rasgo romântico que anunciaria a consciência literária nacional. Na reflexão de Candido, a confluência no século XVIII colonial de afluxos externos, como o Neoclassicismo, Ilustração e Arcadismo, demarca o momento fundador do gosto mediano. O elogio da simplicidade como marca de pureza de estilo e, por corolário, do belo, em tudo se opõe ao exagero e ao labirinto linguístico depreendido da experiência barroca. Sob o ângulo propriamente estético, a opção demarcatória de Candido explicava a exclusão do barroco como poética excepcional e cifrada, descolada de qualquer

apreço pela continuidade e comunicação, contrária, portanto, à normatividade de feição clássica.

A influência do classicismo francês, somada à herança greco-latina, além de certas reminiscências setecentistas, formariam a experiência arcádica luso-brasileira. Apesar das nuances em diferentes regiões, o reflexo neoclássico verificar-se-ia no “culto da sensibilidade, a fé na razão e na ciência, o interesse pelos problemas sociais, podendo-se talvez reduzi-las à seguinte expressão: o verdadeiro é o natural, o natural é o racional” (CANDIDO, 2009:44). Desconsiderar a engenhosa linguagem barroca como esnobismo que fere o bom gosto e dificulta a função comunicativa, ao mesmo tempo em que ressalta o valor preparatório do racionalismo para a literatura nascente, aproxima os pressupostos que orientam a *Formação* das lições expressas por Boileau, pois, numa possível síntese de seus ensinamentos, “a forma natural e espontânea nada tem de luxo e não aprecia o orgulho de um verso presunçoso. Sua doçura deve afagar, agradar, despertar e jamais espantar os ouvidos com palavras grandiloquentes” (BOILEAU, 1979: 29).

Das convenções árcades, anunciadas com o início da atividade literária de Cláudio Manuel da Costa, até a atitude consciente de modificação, prenunciadas através da revista *Niterói*, teríamos um longo percurso a cumprir para maturação de uma sensibilidade brasileira. No entanto, na descrição dessa trajetória, repleta de estorvos e imprevistos, se reconhecem as “bases de uma literatura brasileira orgânica, como sistema coerente e não manifestação isolada” (CANDIDO, 2009: 71). Justamente neste momento a criação poética se torna veículo de expressão dos sentimentos dos homens cultos e reflexo de uma ilustração pombalina, que se estenderia até o período joanino. Tudo isso impregnado por aquele sentimento de regularidade que condiciona o nascimento da literatura nacional.

Evitando incurrir à reflexão de Candido um maniqueísmo que não se adequa ao seu argumento, visto sua fluidez diante das periodizações clássicas da história literária que ignoram o tratamento diferenciado de temas e permanências relevantes na poética colonial, talvez seja importante frisar sua leitura crepuscular do caso de Cláudio Manuel da Costa. Candido posiciona o poeta no limiar entre o bairrismo mineiro e os padrões eruditos da Europa, uma espécie de caipira que

“procura disfarçar as marcas de origem acentuando os traços aprendidos na cidade” (CANDIDO, 2009: 88). Tal tentativa de escamotear um traço espontâneo por meio das convenções funciona como uma espécie de metonímia de nossa formação. Pois essa permanente tensão condiciona as principais manifestações literárias do período, expressa uma dualidade que se mantém em suspenso aguardando uma posterior síntese onde sejam apaziguados ou reconfigurados os diferentes elementos verificados na poética do autor, o que, por sua vez, permitiria transformar “inconscientemente o cenário natural em estado da sensibilidade” (CANDIDO, 2009: 89).

Esfumaçar fronteiras através do jogo de permanências e pequenas rupturas, valendo-se de eixos temáticos transversais ao longo da poética colonial, inviabiliza sentenças precisas. Desse modo, apesar de sua exclusão como momento decisivo da formação literária brasileira, Candido não foi completamente alheio à retomada dos estudos sobre a literatura barroca, discordava de suas premissas sincrônicas, mas, no entanto, reconheceu resquícios barrocos na obra de Cláudio Manuel da Costa. Ao apontar para o uso do hipérbato, de caráter eminentemente cultista, Candido faz uma pequena inferência no debate de seu tempo:

Hoje, quando a poesia moderna manifesta tanta inclinação para o amaneiramento, e portanto fomos levados a rever em sentido favorável o espírito cultista, não podemos deixar de sentir que os cultismos de Cláudio constituem força. Nem tampouco depreciar a circunstância de que o retorno à pátria, segregando-o do foco de renovação, lhe permitiu definir posição de equilíbrio entre as duas tendências – tornando-o um neoquincentista filtrado através do barroco (CANDIDO, 2009:97).

O trecho citado exige a verificação de duas questões relevantes. Em primeiro lugar, o que Candido entende por *amaneiramento* ou maneirismo. E, em segundo lugar, seu juízo estético diante do cultismo. Adentrando a primeira questão, talvez se possa deduzir certa tendência à expressão epidérmica, aquela que não só se manifesta, mas tira seu efeito poético da própria superfície textual; essa parece ser a percepção recorrente de Candido diante da literatura barroca, mesmo reconhecendo, por vezes, seu efeito poético. No prisma adotado, a

inclinação para o amaneiramento explicita um equivocado malabarismo formal que, dessa maneira, esconde a ausência de substância. Trata-se de indicar, no geral, uma forma sem um lastro efetivo; recoloca-se, assim, o enaltecimento antes ao comedimento que aos arroubos linguísticos que o antecederam; desvaloriza-se a inventividade que, além de pôr em xeque as convenções clássicas, dificulta a formação continuada do gosto médio. Inúmeras vezes, Candido faz uso do termo “maneirismo” para se referir a uma literatura sem músculo, ao mero exercício formal, uma repetição sem viço, envelhecida pelo uso indiscriminado.

Todavia, feita essa ressalva, é interessante notar que a leitura de Candido atenuou o barroquismo de Cláudio Manuel da Costa através da contenção dos excessos, o exagero fora tocado pela temperança clássica. O que deve ser destacado nessa interpretação, portanto, é justamente a capacidade de pôr em equilíbrio essas influências, abrandando sua força expressiva e o ímpeto para o uso contorcido das metáforas por meio do classicismo. Seu trato artesanal, ao burilar a simplicidade poética, coaduna-se com a expressão de uma emoção pura. A inspiração encontra na tradição uma aliada que lapida sua forma poética, e, exatamente, nessa fusão moderada reside sua força, superando o simples amaneiramento de filtro barroco.

O que se pretende enfatizar é a centralidade que a noção de *equilíbrio*, tão cara ao modelo clássico, possui na crítica desempenhada por Candido. Presente em toda a narrativa da *Formação* e retomada em diferentes ensaios, a noção de equilíbrio representa uma forma de aquilatar as obras e acentuar o artifício poético dos autores analisados. O equilíbrio expressaria, através da forma, um discernimento que seria alcançado com a racionalidade e bom uso das convenções clássicas, ou seja, com a capacidade de lapidar a inspiração sem, no entanto, subsumir a criatividade na normatividade. A clareza da expressão depende do equilíbrio do espírito, donde se pode afirmar que “os culteranos foram maus poetas porque pensavam mal e assim sacrificavam a naturalidade em benefício da sutileza”. Portanto, a desmedida barroca, ou o exagero na expressividade poética, indicava inabilidade e mau gosto dos poetas, já que “a beleza é o elemento racional da forma, que realça a verdade com a sua luz” (CANDIDO, 2009: 48).

Ernest Curtius, em *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, verifica que o classicismo possui poucos momentos de florescência e seria sempre seguido por períodos de degenerescência, o que denomina como “maneirismo”. Evita a utilização do termo “barroco” por conta de sua carga totalizadora e histórica, o que geraria uma incômoda imprecisão para o conceito. No entanto, o romanista alemão reconhece uma espécie de “denominador comum a todas as tendências literárias opostas ao classicismo” (CURTIUS, 1957:281). Seguindo sua exposição, tanto o classicismo quanto o maneirismo não seriam restritos a uma época determinada, representariam uma constante na literatura europeia. Olhar similar desenvolveu Giulio Carlo Argan ao desvincular o clássico do antigo, imputando-lhe um universalismo trans-histórico que tinha como antípoda o barroco persuasivo.⁷

Cumprido apontar a interseção que emerge das diferentes formas de abordagem do maneirismo, pois todo o debate, independentemente de suas nuances, destaca o aspecto de reação ao classicismo no âmbito formal, excluindo, assim, a dimensão mais ampla da cultura ou o “espírito de época” que o barroco carrega. Se a reação ao ideal de perfeição clássica sugere a incapacidade de resposta satisfatória à diversidade de problemas estéticos manifestados ao longo da experiência histórico-artística, Candido somente tangencia tais questões, desinteressa-se pelo debate eminentemente estético. Seu interesse de integrar literatura e vida social e, sobretudo, de narrar a formação literária levando em consideração o funcionamento de seu sistema, restringe o termo à decrepitude formal, à noção de arte protocolar e sem profundidade, mero exercício de decoro retórico-poético que limita a sedimentação das preceptivas clássicas em ambiente inculto. O aspecto reativo ou anticonvencional não chega a ser considerado por Candido, centrado que estava em construir um legado. Por isso, o termo aparecerá

⁷ “Mas se até aquele momento a arte não visava senão a suscitar admiração pela beleza de sua forma ou pela revelação das qualidades supremas da natureza, isto é, a condicionar a atitude do homem diante da realidade, agora ela pretende exaltar certas possibilidades de reação sentimental que já estão no espectador e que, aliás, por serem comuns a todos os espectadores, constituem o caráter de determinada sociedade. Mais precisamente: se no passado o objetivo do artista era fazer com que o receptor visse e sentisse aquilo que ele mesmo tinha visto ou sentido (a composição em perspectiva determinava um ponto de vista obrigatório, colocava o espectador no mesmo lugar onde o artista se colocara), reproduzindo no receptor a condição do artista, agora o receptor é de fato um *outro*, e o artista já não se esforça em ver ou sentir, mas apenas em fazer ver e sentir por meio de uma técnica que, na condição de artista, lhe é própria.” ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e persuasão**: ensaios sobre o barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.35.

geralmente colado aos poetas considerados menores, aqueles pouco inventivos e que também não dominam as convenções ao ponto de aperfeiçoá-las, e não aos questionadores da tradição ou sediciosos.

Contudo, a sugestão de engodo formal que permeia a noção de maneirismo não esconde sua ambiguidade quando inserida na dinâmica do sistema literário. Pois, por um lado, o maneirismo reveste-se de valor positivo quando contribui para a ideia de rotina literária, ou seja, para o processo de sedimentação e circulação das referências neoclássicas que garantiriam a comunicabilidade, mesmo que deturpadas pela adaptação. Por outro lado, no entanto, carrega valor negativo ao ser compreendido como sinal de decrepitude, de perda de vitalidade literária, ou ainda, como mera reprodução de modelos consagrados de sensibilidade. O que num primeiro momento é visto como necessário processo de formação literária, posteriormente é compreendido como precoce fadiga ou preguiça intelectual. Em toda a narrativa de *Formação* esse caráter dúbio mostra-se como dado subterrâneo para ajuizar a produção literária. Nesse caso, a hierarquização entre grandes, médios ou medíocres autores depende da capacidade de romper ou fazer uso criativo de tais modelos, sendo o equilíbrio o grande fator de distinção para se alcançar uma estatura superior.

Segundo a interpretação de Guilherme Simões Gomes Júnior, o arcadismo por um triz não seria excluído do panorama literário desenhado por Antonio Candido, pois constituía um momento de transição entre o contorcionismo retórico, expressão da decadência barroca e de um gosto duvidoso, e a solução esteticamente equilibrada, verificada em Cláudio Manuel da Costa e que precede a autoconsciência nacional do romantismo (GOMES JÚNIOR, 1998:140-41). Todavia, a força argumentativa de Candido deve-se justamente a essa passagem, pois tal leitura crepuscular garantiria a dosagem de elementos externos, que constituiriam uma tradição mais ampla e elementos internos que emergem da própria plasticidade dos temas locais. A transitoriedade mostra-se estrutural em seu argumento, o afã por totalidade não impõe a completude, interessa-se antes pela dialética formativa, por isso arcadismo e romantismo se equivalem enquanto elementos fundadores. Com isso, pretende-se destacar que a opção pelo arcadismo como uma espécie de antessala de nossa literatura nacional reside na força formadora do classicismo, uma espécie de educação estética que marca a *presença*

do Ocidente, que, ao consolidar-se, mesmo que como emulação, permite a emergência da temática nacional. Incorporados esses elementos eruditos em terras incultas, poderíamos esgarçar a tradição através do uso consciente e afetivo de uma expressão de traços locais.

Presença indelével em momentos de transição, o maneirismo está colado à noção de rotina, os termos se confundem na própria narrativa de *Formação*. Pois quando os modelos tornam-se moeda corrente, configuram uma rotina, cria-se uma tradição assentada num diálogo literário entre antecessores e contemporâneos, ao mesmo tempo em que se impõem o cansaço das convenções. Em ato contínuo, a decrepitude de temas e formas engendra sua própria negação, dito com outras palavras: “cada período literário é ao mesmo tempo um jardim e um cemitério” (CANDIDO, 2009:2001). Vejamos a colocação de Candido a respeito dessa transição que evoca tradição e ruptura:

No que estamos analisando, a acentuação de características fez com que a naturalidade neoclássica, penosamente obtida, se tornasse prosaísmo; a elegância, afetação; o Classicismo, frio arrolamento de alegorias; a *Ilustração*, pedantismo didático. Por outro lado, o mesmo processo ressaltou certas tendências menos ostensivas na fase anterior e agora salientadas pela hipertrofia. Assim, a preocupação geral com o humano, acentuando-se, concentrou-se no indivíduo singular; o culto da natureza propiciou o sentimentalismo, levando ao amolecimento da sensibilidade; a paixão pelas coisas civis desdobrou-se no patriotismo; a devoção religiosa, na pesquisa dos mais refinados estados d'alma (CANDIDO, 2009:201).

Apesar do prosaísmo, da afetação, de alegorias mecânicas e do pedantismo das referências didáticas, decorrentes de seu uso repetitivo, como obrigação do espírito culto, o neoclassicismo cumpre seu papel na formação: estabilizou uma rotina e construiu uma espécie de repertório que alimentou a criação literária nacional. Em circunstância diversa, o elenco de normas clássicas admite sua porosidade ao, gradativamente, receber influxos renovadores provenientes do sentimentalismo emergente dos primeiros românticos. Nessa transição, o passo decisivo que se esboça é a transparência de sentimentos locais que serão literariamente organizados.

A opção de Antonio Candido pelo arcadismo como pedra angular de nossa formação não se restringe ao âmbito estético. Além de atento à rotina, engendrada pela noção de sistema, sublinha a consciência política lapidada pelos árcades. Destaca o desenvolvimento cívico como corolário do racionalismo do período, o que implicará as primeiras manifestações do nativismo na poesia de fins do século XVIII. Ainda que disperso e frágil, ali se estabelece um esforço de aclimação nevrálgico para semear uma sensibilidade literária. As parcas luzes que atingiram a produção literária colonial, ainda ramo secundário dos lusitanos, serviram para alentar certo nativismo bucólico que descreve a natureza nacional de maneira intelectual, numa tensão ainda não resolvida entre erudição e experiência. No entanto, vale dizer que nesse momento a convenção ainda pesa mais que a sensibilidade na pena do poeta. A normatividade engendra uma ordem estética que estimula a integração através da literatura. O embate entre a inteligência e a sensibilidade aflora no exercício mimético dos poetas:

O Arcadismo é, pois, consciência de integração: de ajustamento a uma ordem natural, social e literária, decorrendo disso a estética da imitação, por meio da qual o espírito reproduz as formas naturais, não apenas como elas aparecem à razão, mas como as conceberam e recriaram os bons autores da Antiguidade e os que, modernamente, seguiram sua trilha (CANDIDO, 2009:53).

Adentrando a segunda questão anunciada anteriormente, faz-se necessário considerar que a perspectiva classicista como ponto de partida do argumento de Candido se expressa também no olhar que lança sobre o cultismo. O uso do neologismo *culteranismo*, uma fusão de “culto” e “luterano”, carrega grande dose de menoscabo à tradição dos Seiscentos, invoca certa posição de Góngora na tradição espanhola.⁸ Refere-se, sobretudo, aos excessos na linguagem do poeta e a

⁸ “*Culteranismo* foi termo de forte ressonância na Espanha da “Contrarreforma”. Misto de culto e luterano, essa palavra começou a ser aplicada para se referir a Góngora e seus seguidores nas ásperas querelas posteriores à aparição do *Polifemo* e das *Soledades*. ‘Conjúrote, demônio culterano / que salgas de esse mozo miserable’, dizia Lope de Vega no papel de exorcista dos excessos gongorinos. Versos que, como tantos outros, demarcavam com clareza a existência de duas perspectivas em disputa. De um lado, aquela que procurava filiar-se à tradição de elegância *ática* e, de outro, aqueles que produziram a partir de hábitos poéticos que podem ser ditos *asiáticos*’. (...) “Portanto, a ideia cultista, até os primeiros anos do século XVII, era assumida como um valor. Tanto que Lope da Vega, na senda oposta à de Góngora e seus êmulos, fará um esforço no sentido de atrair a palavra *culto* para o campo semântico da clareza e do polimento poético. Para ele, o verdadeiro exemplo de poeta culto era Garcilaso de la Vega, responsável pela

ausência de clareza, e, não por acaso, será o termo utilizado por Candido para designar esses resquícios do barroco na poética brasileira. Sua estratégia narrativa se expressa também na adjetivação pejorativa que reforça a opção pela contenção clássica, pelo equilíbrio e sutileza de expressão.

O que está em jogo nessa proposta de releitura da poética neoclássica, concedendo-lhe condição fulcral no processo de maturação literária, seria o universalismo depreendido dela. Sendo assim, sua introdução em terras incultas sugere a conquista de certa habilidade em lidar com as preceptivas para que, a partir desse manejo, seja possível sua superação. Somente com a sedimentação da normatividade neoclássica teríamos a musculatura preparada para o salto em direção à singularidade literária, a expressão emotiva da cor local. Candido, inclusive, questiona a atenuação dos elementos clássicos provocada pela revalorização do barroco ou pelo conceito de pré-romantismo, pois dentro de sua arquitetura narrativa o movimento coletivo de nossa Ilustração (*Aufklärung*), que se inicia no século XVIII e estende-se até as primeiras décadas do século XIX, garantirá, posteriormente, a originalidade através de um uso inteligente e inovador desse repertório adquirido. Ao questionar a influência do perspectivismo histórico que cria, por vezes, verdadeiras zonas cinzentas, Candido destaca a dificuldade de conceituar os períodos históricos:

Com efeito, a situação tradicional do século XVIII na literatura foi desarticulada, em nosso tempo, graças a dois novos focos de interesse: de um lado, a revalorização do Barroco, que levou a pesquisar nele as sobrevivências de maneirismo a atenuar o aspecto clássico; este sofreu nova atenuação graças ao conceito de Pré-Romantismo, que localizou nele os germes da literatura do século XIX. Puxado dos dois lados, pouco sobraria de específico, sobretudo na literatura comum, onde o Romantismo inicial constitui, em parte, desenvolvimento de premissas líricas do século XVIII; e onde a presença absorvente dos quinhentistas, sobretudo Camões, garante certa semelhança entre ele e o século XVII, ambos dependentes da imitação greco-latina, do petrarquismo, da estética aristotélica e horaciana. Além do mais, a falta de genialidade dos autores contribui para esbater, nele, o relevo próprio, que todavia existe e se procurará salientar aqui (CANDIDO, 2009: 44).

aclimatação do grande modelo da lírica italiana em solo espanhol e praticamente de uma poesia baseada em um vocabulário elevado, mas de alcance imediato. Com isso, nessa disputa emergiu o neologismo *culterano*, forjado explicitamente para separar Góngora da ainda valorizada tradição cultista espanhola”. GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. **Palavra Peregrina: O Barroco e o Pensamento sobre Artes e Letras no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. p.140-141.

Candido põe em evidência o vazio que acredita estar sendo imputado ao século XVII por tendências contemporâneas da crítica e da historiografia literária. Opondo-se ao esgarçamento seja do barroquismo, que o antecede, seja do romantismo, que arruína as convenções, o crítico almeja a sobriedade analítica que resguarda a especificidade histórica do período e toda sua carga racional e universalista. Assim, a expressão do verdadeiro, enquanto meta, residiria na naturalidade racional do neoclassicismo. Seguindo a armação proposta em *Formação*: “a literatura seria, conseqüentemente, expressão racional da natureza, para assim manifestar a verdade, buscando, à luz do espírito moderno, uma última encarnação da mimesis aristotélica” (CANDIDO, 2009:44-45). Dessa forma, a *literatura comum* seria percebida como um constante diálogo com esse arquétipo clássico, porém já se verificariam elementos que demonstrariam uma espécie de nativismo que poria em xeque essa normatividade, numa engenhosa adaptação de elementos clássicos em ambiente ainda inculto.

Candido desenha importante inflexão nesse momento do argumento, visto que a racionalidade e a simplicidade que descortinariam a verdade do poeta tornariam possível a emergência de uma espontaneidade, que, em última instância, permite o sentimentalismo de caráter romântico. Essa brecha romântica em ambiente neoclássico, que enfatiza uma análise pouco afeita à rigidez de períodos e escolas, demonstra que a originalidade advém do domínio desse cabedal europeu. Num exemplo relevante de jogo dialético ou metodologia dos contrários, Candido vê no classicismo sua própria negação e superação, pois percebe certa inadequação poética que instiga a necessidade ou uso original das técnicas e motivos. Segundo a economia narrativa de Candido, após a rotinização neoclássica emerge o fenômeno da “inadequação da forma às exigências do conteúdo”. Absorver as convenções neoclássicas, constituir um repertório poético de uso comum, seria a condição precípua para a fundação de uma rotina e de uma maturidade literária nacional. Todavia, a independência literária ou o questionamento de uma tradição afrancesada que galvanizava a dicção nacional configuraria o passo seguinte. Essa passagem, de grande relevância para a arquitetura do argumento de Candido, pode ser retratada em duas formas diversas de se lidar com a tópica indianista.

Num primeiro momento, fruto do ambiente do arcadismo, o poeta “toma a realidade local para integrá-la na tradição clássica do Ocidente, o Indianismo inicial dos árcades pode ser interpretado como tendência para dar *generalidade ao detalhe concreto*” (CANDIDO, 2009:339). O índio, polido esteticamente, precisa ser incorporado à cultura ocidental. Subsumir o particular nas preceptivas universais passa a ser o grande traço estético-cultural dos árcades. Posteriormente, imerso numa atmosfera romântica de independência política e de busca pelo local, o indianismo “denota tendência para particularizar os grandes temas, as grandes atitudes de que se nutria a literatura ocidental, inserindo-as na realidade local, tratando-as como próprias de uma tradição brasileira” (CANDIDO, 2009:339). A estratégia de particularizar o universal renderá frutos importantes para o surgimento de uma autoconsciência literária. A sensibilidade e o tratamento poético para a manifestação do local alteram-se significativamente de Basílio da Gama aos escritos de José de Alencar.

A opção pelo arcadismo como momento decisivo de formação da literatura brasileira, além de demarcar a reação ao barroquismo, instituindo, em contrapartida, a naturalidade expressional e sentimental, marca a presença do Ocidente na literatura luso-brasileira. A incorporação de padrões literários europeus, apesar de anunciar um nativismo ainda carente de acabamento, não representou ainda a superação do fardo ibérico traduzido na noção de *literatura comum*. Talvez ampliando o debate possamos agregar novos elementos para compreender o posicionamento de Candido diante do papel do barroco na formação brasileira.

Sob a ótica do sistema, nenhuma manifestação literária anterior ao arcadismo gozou do senso de proporção e da clareza do neoclassicismo. O barroco, a pérola imperfeita, com sua desmedida, sua propensão para a hipérbole, sua metáfora aguda e jogos de linguagem, passa ao largo das preceptivas neoclássicas que fundam a atividade literária nacional. Numa perspectiva estética, Candido preza as formulações e o equilíbrio clássico como forma de imputar universalidade às manifestações literárias na colônia, em meados do século XVIII, pois, dessa maneira, seria possível superar a *literatura comum* via neoclassicismo francês, instaurando uma noção de gosto que reaja aos ornamentos típicos do barroco.

2.3.

TÓPICA DO DESTERRO: RAÍZES IBÉRICAS E LITERATURA COMUM

A nossa ignorância nos regionaliza ao bairro em que vivemos. Nossa preguiça impede a formação de espíritos nacionalmente cultos. Nossa paciência faz a gente aceitar esses regionalismos e esses individualismos cultos. Nossa vaidade impede a formalização de processos, formas, orientações. E estamos embebidos pela cultura europeia, em vez de esclarecidos.

(ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*, 2006:56)

“A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas...” – sentencia Antonio Candido em frase que se tornou lapidar e semeadora de verdadeiras querelas interpretativas. A constatação disfórica, mas rica em desdobramentos, funciona como brecha para propor uma nova entrada analítica que seja capaz de contribuir para a compreensão da exclusão do barroco no panorama desenhado na *Formação da literatura brasileira*.

A asserção possui indelével tom pessimista, pois implica uma dupla sensação de desterro: a literatura nacional teria como marca congenial sua enorme distância das musas e, além disso, seria pálida continuação de frágil arbusto lusitano. Nesse sentido, parece plausível que o desconforto provocado por essa quase que inevitável sensação histórica possa ter significativa influência sobre o olhar diante das manifestações literárias do barroco, engendrando uma percepção pejorativa da experiência letrada lusitana transposta para novas paragens, marcando negativamente a *literatura comum* como uma espécie de cicatriz que rememora e evidencia nosso passado colonial. A narrativa de Candido parte de tal desconforto, da incômoda caracterização de uma ausência, para ir tecendo os mecanismos de subversão sentimental das convenções que permitem a visualização gradativa de traços de um íntimo nativismo.

Após enveredar pela dimensão sociológica da crítica de Candido, referendada pela noção de sistema e, por conseguinte, pela articulação de uma tradição calcada na regularidade do comércio literário nacional a partir do século XVIII; após, também, sublinhar a dimensão estética representada pelo ponto de

partida neoclássico, pautado pela noção de equilíbrio, deparamo-nos então com uma questão fulcral, agora no âmbito histórico-cultural, a saber: a dificuldade quase que atávica de se erigir uma literatura autônoma e com traços originais na periferia do capitalismo. Apesar de deliberadamente evitar uma análise detida das *manifestações literárias* do período colonial, priorizando a descrição da passagem de uma subjetividade clássica para a sensibilidade romântica, talvez seja possível auferir outra possibilidade interpretativa para compreender a seleção dos fatos decisivos na formação brasileira.

Ao descrever a transposição das convenções clássicas à sensibilidade romântica, Antonio Candido imputa certo imobilismo à herança literária lusitana transferida para a colônia, sobretudo, ao barroco. Ao optar pela descrição da transição como ponto fulcral da formação literária, indica o menosprezo em relação ao ambiente cultural marcado pela experiência do desterro. Essa inadequação de origem que marca a experiência colonial, que contamina a reflexão crítica de Antonio Candido, emerge como uma verdadeira tópica de nossa crítica e história literária. Geralmente ocupadas em um esforço de compreensão da particularidade nacional, em meio à tradição lusitana, a crítica e a historiografia literária brasileira empenharam-se em reconhecer isolados sopros de originalidade no passado colonial, numa verdadeira arqueologia da imaginação ou de um sentimento que expressasse o local, ou ainda, utilizaram balizas eminentemente políticas como condição para a emergência de uma literatura nacional. Tal empenho genealógico caracterizou os principais empreendimentos da historiografia literária. Independentemente das variações demarcatórias e das divergências analíticas isoladas, perscrutava-se a descrição do momento fundador da literatura nacional.

Assim, como inexorável ato que precede a descoberta do nacional tem-se a percepção do fardo colonial, da sensação de desterro como obstáculo para o processo de formação literária. Nesse sentido, a tópica do desterro, talvez seja possível dizer, antecede a tópica nacional, produz o contraste entre o legado ibérico e a noção de formação que engendra a expressão do nacional. A experiência do exílio marca a hegemonia de uma tradição exógena, um desconforto somente superado pela construção de uma identidade outra capaz de diferenciar-se, sendo a indicação da alteridade a passagem que viabiliza a costura

de outra tradição. Sem provincianismos repletos de ilusões de originalidade, o esforço centrado na ideia de formação teria como escopo certo mapeamento da superação desse desconforto, numa espécie de ato contínuo que permitiria desvencilhar-se de uma herança negativa. A referência não é o nativismo primário que cumpre certa expectativa pitoresca e documental, aquele nativismo que “arrisca tornar-se manifestação ideológica do mesmo colonialismo cultural que o seu praticante rejeitaria no plano da razão clara, e que manifesta uma situação de subdesenvolvimento e conseqüente dependência”, mas sim o lento processo de superação do desterro enquanto problema a ser enfrentado (CANDIDO, 1972: 358). A questão é apontar como o problema sobre a formulação de uma identidade nacional avança sobre a literatura, não só brasileira mas também latino-americana, demarcando uma necessidade histórica das jovens nações periféricas. O pêndulo da crítica e historiografia literária no continente americano parece, com certa regularidade, oscilar entre a inadequação provocada pelo desterro e a vontade de formação do nacional.

Se, por um lado, Candido evita uma narrativa genealógica, por outro, não se furta às considerações sobre as relações entre literatura e sociedade – espécie de marca-d’água de sua crítica. Ao tentar captar o clima ou a atmosfera na qual se insere o artefato literário, mesmo que dialeticamente buscando uma mútua interpenetração, acaba por sugerir a inserção de sua crítica em campo mais abrangente, numa discussão sobre a formação cultural brasileira e o fardo das raízes ibéricas. Em *Literatura e subdesenvolvimento*, aponta resignadamente para a ambivalência entre cosmopolitismo e regionalismo que marca a experiência cultural latino-americana:

Encaremos portanto serenamente o nosso vínculo placentário com as literaturas europeias, pois ele não é uma opção, mas um fato quase natural. Jamais criamos quadros originais de expressão, nem técnicas expressivas básicas, no sentido em que o são o romantismo, no plano das tendências; o romance psicológico, no plano dos gêneros; o estilo indireto livre, no da escrita. E embora tenhamos conseguido resultados por vezes originais no plano da realização expressiva, reconhecemos implicitamente a dependência. Tanto assim, que nunca se viu os diversos nativismos contestarem o uso das *formas* literárias importadas, pois seria o mesmo que se oporem ao uso dos idiomas europeus que falamos. O que requeriam era a escolha de *temas* novos, de *sentimentos* diferentes. Levado ao extremo, o nativismo (que neste grau é sempre ridículo, embora sociologicamente

compreensível) teria implicado em rejeitar o soneto, o conto realista, o verso livre associativo (CANDIDO, 1972: 353).

A ênfase concedida às *formas*, *temas* e *sentimentos*, como lugares de possíveis subversões da cultura transplantada, não esconde a dificuldade atávica das culturas periféricas, daí o pessimismo latente da colocação.⁹ Seguindo as passadas dos modernistas, Candido resvala num passado colonial que remete ao transplante de ideias e instituições, ao momento de fundação marcado pela experiência colonizadora. Seu modernismo tardio aproxima-se, sobretudo, da célebre síntese buarqueana, referente às raízes ibéricas, configurando ponto de apoio relevante para se compreender o mal-estar da cultura brasileira:

A tentativa de implantação da cultura europeia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em conseqüências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e tímbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra. Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevistos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos: o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem (HOLANDA, 1995: 31).

A dificuldade em aclimatar os padrões europeus no Novo Mundo, assim como o estranhamento inevitável provocado pelo ato colonizador, fez com que, no limite interpretativo, se acreditasse que as ideias possuíam um lugar definido. Roberto Schwarz menciona a existência de uma “comédia ideológica”, enfatizando as aparências e a falsidade das ideias transplantadas para a colônia, por conta de uma realidade que lhe era alheia – tomando como base a reflexão buarqueana, buscava compreender seus efeitos para a produção literária. Seguindo

⁹ Quando compilado no livro de ensaios *Educação pela Noite*, o artigo sofreu alterações pontuais. Por exemplo, na versão original, as palavras grifadas no trecho supracitado eram: *formas*, *temas* e *sentimentos*; já na versão reunida em livro posteriormente eram: *formas*, *temas* e *diferença*. Sem querer superestimar o que parece somente uma nuance, porém sem acreditar na ingenuidade de tal alteração, talvez seja lícito relacionar tal rasura de si com a atenuação do sentimentalismo que marcou a feitura de *Formação*, dando lugar a uma perspectiva historiográfica da literatura onde a diferença desempenhe um papel central.

a influência marxista, Schwarz reflete que “para analisar uma originalidade nacional, sensível no dia-a-dia, fomos levados a refletir sobre o processo da colonização em seu conjunto, que é internacional”, pois “a gravitação cotidiana das ideias e das perspectivas práticas é a matéria imediata e natural da literatura” (SCHWARZ, 1981: 24). A situação periférica brasileira seria responsável por um peculiar e, por demais, estorvado caminho até a desejada formação de uma consciência crítica nacional. Seguindo grande vereda aberta pelo modernismo e pelos ensaístas da primeira metade do século passado, dialogando implicitamente com autores como Paulo Prado, Sérgio Buarque, Gilberto Freyre, Caio Prado e Celso Furtado, a *Formação da literatura brasileira* buscou dar uma feição literária e cultural aos esforços de captar a precariedade de nossa formação. Tal escopo marca a trajetória delineada no argumento de Candido, demonstrando, numa linha histórico-evolutiva, a lenta superação das raízes ibéricas, ou, em seus termos, a superação da *literatura comum*.

A *literatura comum*, ainda de dicção prioritariamente reinol, mesmo que parcamente reproduza traços locais, constitui herança de árdua superação na trajetória literária descrita por Candido. A incapacidade da forma ibérica em plasmar uma nova sensibilidade denuncia o caráter convencional da literatura colonial, figurando como série amaneirada onde a inspiração perde-se na reprodução dos modelos. O barroco sendo, portanto, expressão mais latente do maneirismo que se movimenta na superfície, incapaz de lastrear uma consciência literária nacional, exemplo de contorcionismos linguísticos de origem retórica, donde se conclui que a retórica é menos arte de persuasão que ornamento. A exclusão de praticamente todo esse legado ibérico na narrativa de Candido expõe seu desinteresse em diferenciar autores e obras, a negação em conjunto permite que o silêncio seja interpretado como crítica à tradição ibérica, na esteira dos diagnósticos utilizados nas reflexões modernistas. Ciente de que estabelecia um diálogo e contribuía para o debate sobre nossa formação, Candido ressalta, em Prefácio à 1ª edição, uma espécie de dimensão coletiva da reflexão.

Não tenho ilusões excessivas quanto à originalidade em livro de matéria tão ampla e diversa. Quando nos colocamos ante um texto sentimos, em boa parte, como os antecessores imediatos, que nos formaram, e os contemporâneos, a que

nos liga a comunidade da cultura; por isso acabamos chegando a conclusões parecidas, ressalvada a personalidade por um pequeno timbre na maneira de apresentá-la. O que é nosso minguia ante a contribuição para o lugar-comum (CANDIDO, 2009: 13).

Mais do que fazer uso de uma estratégia retórica que vise expressar humildade e angariar aceitação, Candido parece demonstrar uma vontade de inserção no amplo debate que se desenvolvia de maneira mais delineada desde a geração de 1870 e que ganhava novo impulso nas propostas modernistas.¹⁰ Além disso, ressalta seu débito com os antecessores e sua tentativa de contribuir de maneira nuançada: troca-se o rasgo da originalidade pela peculiaridade do timbre. Oportuno apontar, nesse caso, que lugar-comum não possui conotação pejorativa, pois se adequa perfeitamente à continuidade que prefigura a noção de sistema, ou seja, conota certo legado intelectual, rotinização da reflexão crítica – nesse sentido, seu livro representa uma espécie de continuação do esforço em forjar uma nova tradição. Leopoldo Waizbort apontou para a existência de uma teleologia narrativa da formação inscrita na perspectiva do narrador de *Formação*. Segundo o autor, “o resultado é o adensamento do tempo histórico e uma narrativa histórica que nada tem de ingênua, pois constrói no mesmo movimento a perspectiva do narrador e o processo que ele quer narrar” (WAIZBORT, 2007: 128-129). Portanto, em meio à multiplicidade de vozes, como as de Sílvio Romero, Ronald de Carvalho ou José Veríssimo, no âmbito da crítica literária, Mário de Andrade e Sérgio Buarque, na seara do modernismo e do ensaio, se esboça um novo passo. Como já foi ressaltado, em outro momento, mais vale o passo firme e contínuo do que o salto desequilibrado e isolado, antes o longo e minucioso processo formador que a genialidade sem lastro. O esforço intelectual de Candido parece, deliberadamente, buscar a inversão da observação de Mário de Andrade, para quem “o brasileiro é por enquanto um povo de qualidades episódicas e de defeitos permanentes” (ANDRADE, 2006: 56).

Essa inadequação, espécie de marca-d'água dos povos americanos, já havia sido mencionada pelo diapasão cosmopolita de Joaquim Nabuco,

¹⁰ Ver: ALONSO, Angela. **Ideias em movimento**: a geração de 1870 na crise do Brasil-Império. São Paulo: Paz e Terra, 2002; ver também: BOTELHO, André. **O Brasil e os dias**: estado-nação, modernismo e rotina intelectual. Bauru, SP: Edusc, 2005.

demarcando a ausência de um sentimento histórico e o desconforto provocado pelo desterro, pois se “de um lado do mar sente-se a ausência do mundo; do outro, a ausência do país. O sentimento em nós é brasileiro, a imaginação europeia” (NABUCO, 2004: 49). Com dicção diferente, mas ainda invocando a experiência do desterro, Capistrano de Abreu sublinhava o transoceanismo, a “desafeição pela terra” que marcava os primeiros colonos (ABREU, 2000: 97). Resguardada a especificidade dos autores, o que se pretende destacar é a manutenção da sensação incômoda, o desconforto histórico e cultural recorrentemente mencionado no pensamento social brasileiro. Numa atmosfera de revalidação do passado sob uma ótica modernista, Candido se interessa, sobretudo, pela fusão criativa dessa imaginação europeia e do sentimento local, buscando retratar o momento exato de superação do desterro. Aliás, o próprio formato ensaístico que é mobilizado por Candido tem origem nessa mesma tradição, permite dinamizar sua interpretação com um diálogo profícuo com a história e com a psicologia. Busca, amiúde, uma visão estrutural de nossa formação – sem com isso abandonar sua vocação historicista. O esboço de questões livres de um quadro teórico que possa cercar as perspectivas sobre o objeto justifica a opção pelo ensaio.

Seguindo os passos de José Antonio de Maravall, pode-se compreender o barroco de maneira estrutural, como conceito de época, que abrange todas as manifestações da cultura do século XVII.¹¹ Essa percepção se aproxima da narrativa formativa de Candido, pois não prevê a recorrência dinâmica do barroco para além da periodização tradicional, como constante estilística ou reação morfológica a preceitos instituídos. Mesmo que Candido reconheça impregnações barrocas, ou seja, permanências, ruídos ou ruínas que se alastram para além da literatura seiscentista, interferindo de maneira nociva no processo formativo, sua

¹¹ Guilherme Simões Gomes Jr., prefaciando a obra de Maravall, sintetiza sua peculiaridade: “A cultura do Barroco, portanto, há que ser vista em sua imbricação com a forma que o Estado moderno assume em sua fase recessiva, na qual as forças liberadas em sua etapa expansiva se tornam ameaçadoras e começam a ser contidas, dentro de um quadro de forte reação senhorial. A questão do Barroco, portanto, para Maravall, não se resolve no plano da história das artes ou das letras, como uma disposição morfológica ou estilística que, como tal, pode ser recorrente: não é uma constante da visualidade humana como quis Wölfflin; nem é o *eon* dionisíaco, trans-histórico, de D’Ors; nem o conjunto de artifícios retórico-poéticos que reaparecem como ondas na história da *literatura europeia*, desde a Antiguidade, repensados enquanto maneirismo por Curtius. Barroco é um conceito de época, uma estrutura histórica que diz respeito a uma fase da evolução do Estado moderno”. GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. Prefácio. In: MARAVALL, José Antônio. **A Cultura do Barroco**: Análise de uma Estrutura Histórica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. p. 24.

perspectiva histórica tende a amoldá-lo na ampla moldura da cultura do século XVII. Compreender o Barroco – com imponente maiúscula – como período histórico de reação ao racionalismo renascentista, como momento de crise que tenciona a formação do homem moderno, implica reconhecer certa feição à experiência colonial brasileira. Dessa forma, teremos dois problemas armados: a identificação da experiência jesuítica e do absolutismo cerceador; além disso, sua percepção como extensão da cultura ibérica, mais especificamente a espanhola. Reconhecido o fardo colonial em nossa formação, mera transposição da cultura lusitana, desenha-se a transição, tensão entre elementos exóticos e endógenos. Na armação do argumento de Candido, pode-se inferir, sem ser leviano, que a presença do Ocidente, pautada pela racionalidade e equilíbrio, parece ir atenuando a influência ibérica, que engloba a religiosidade e o exagero. Em embocadura semelhante, Eduardo D’Oliveira França, em *Portugal na Época da Restauração* (1951), estudo pioneiro sobre o Barroco, apontava para o barroquismo residual que denotava uma tradição que impedia a modernidade nacional. Explica seu interesse pelo barroco como estratégia intelectual para compreender nosso processo formativo:

Saímos à pesquisa com uma ideia geral: história, ciência do homem. A compreensão do homem através das idades, eis o que busca o historiador. Elegemos um homem para estudar: o português do século XVII. Sim, porque estudá-lo seria antever o próprio homem brasileiro ancorado na Metrópole. Encontrar o brasileiro na linha de suas indagações há de ser um programa para o historiador no Brasil. Surpreendê-lo enquanto ainda é português, para sentir melhor a transmutação sofrida, depois que emigrou para emergir americano. Poder entender, numa democracia século-vinte, o barroquismo residual que existe nesse nosso excelentíssimo-senhor ou nesse burocraticismo incurável das administrações, ou na desproporcional importância que atribuímos ao vestuário (FRANÇA, 1997: 11).

Sem levar em consideração o caráter essencial que o barroco adquire na expressão “homem barroco”, chama a atenção que descrevê-lo seria surpreender o colono da América portuguesa enquanto ainda é português, enquanto reproduz certas vivências ibéricas. Na busca por sintomas históricos que expliquem certas deficiências nacionais, o caráter de superfície adquirido pela cultura brasileira mostra-se como resíduo incômodo de nossa formação. O desajuste revela-se na

retórica vazia, no vestuário ostensivo e estranho aos trópicos ou mesmo na burocracia que emperra o funcionamento do Estado, pontos repisados com frequência na análise da formação brasileira.

Candido esmera-se, em diversos momentos de *Formação*, na contextualização história e sociológica, objetivando mesmo entrelaçar uma a outro. Assim, a síntese política proposta por Justiniano da Rocha será utilizada por Candido no âmbito literário – talvez seja lícito dizer que a síntese política provocada pela conciliação seja compreendida pelo viés do *equilíbrio*. A geração vacilante do atribulado período regencial, dividida pelo bruxuleante neoclassicismo e o limiar do romantismo, caracteriza-se por uma “nítida dubiedade nas atitudes e na prática”, pois “parecem oscilar entre duas estéticas, como, na atitude política, misturam certo liberalismo de origem regencial e o respeitoso acatamento ao Monarca”. O cruzamento do social e literário mostra-se proveitoso numa perspectiva de formação, pois após descrever as “circunstâncias que propiciaram certa fluidez ideológica, ajustada à labilidade dum momento de formação”, pode-se caminhar para a conciliação literária, por sua vez concomitante à conciliação política (CANDIDO, 2009: 367-374). Assim, Candido expande a chave da conciliação:

O mesmo se dá no terreno estritamente literário, onde eles oscilam entre Classicismo e Romantismo, numa reversibilidade que também exprime os estados transitivos. De todas as partes, encontramos, pois, transação. O marquês de Paraná foi o homem providencial do momento, porque soube amornar o banho-maria sedativo, após dois decênios agitados. Nesses primeiros românticos, havia esboços, embriões de Paranas literários (CANDIDO, 2009: 374).

A transação manifesta-se política e literariamente e permite compreender o aspecto produtivo da crítica integrativa, pois na medida em que a herança literária portuguesa for posta em xeque, podem-se reconhecer os traços que preconizariam o nacional vindouro. Ao propor o argumento com tal enfeixe, o barroco se apresenta como tradição a ser suplantada, reveste-se de fardo ibérico, funciona como passagem da sublitteratura ao neoclassicismo, do mau gosto e do excesso para a contenção e proporção clássica. Assim:

A atual e justa revalorização do Barroco não nos deve levar ao extremo de dar valor à moxinifada sem músculo nem alma desses versejadores e retóricos. É preciso aqui referi-los de passagem, porque apresentam o ponto de apoio da reforma neoclássica e porque o seu espírito e sua prática se prolongaram até bem longe na segunda metade do século, formando uma espécie de literatura oficial em decadência progressiva (CANDIDO, 2009: 77).

Uma retórica sem músculos e alma, uma variação da crítica recorrente de uma cultura de superfície, das palavras ocas, típica prosódia de um medalhão machadiano. Palavra alambicada e malabarismo vazio marcam o espírito barroco de nossas primeiras letras, onde “o espanto ante as novidades da terra levou facilmente à hipérbole” (CANDIDO, 2010: 103). Apesar de apontar para a sobrevivência para além do arcadismo, a decrepitude gradual do barroco português marca a inflexão assinalada por Candido. Nesse sentido, a sensação do desterro e da inadequação dará lugar ao esforço de verificar a emergência do nacional, que se constrói como oposição ao lusitano.

Luiz Costa Lima alude à consequência da literatura como sistema na concepção de história literária de Antonio Candido, enfatizando-a enquanto modelo de organicidade e coerência. Aponta para o valor da descrição na economia narrativa da *Formação* e a preocupação inerente com a emergência do nacional. Segundo Luiz Costa Lima, o empenho de Candido em armar uma história literária coesa e que abarcasse a questão nacional explicaria a exclusão do barroco de seu quadro – posto que a coesão do desenvolvimento dos traços locais seria prejudicada. Em suas palavras, a interpretação privilegiada em *Formação* seria:

(...) ressaltadora de uma produção e de uma circulação literárias que favorecem a coesão nacional. O barroco é então “sequestrado” (Haroldo de Campos) da *Formação* não tanto porque sua circulação fosse drasticamente menor que a dos arcades, senão porque impede que se lançassem “as bases de uma literatura brasileira orgânica, como sistema coerente”. Em termos da extensão da recepção de uns e outros, a ideia de sistema, enquanto sistema, não supõe um patamar que justificasse a exclusão de Gregório e a inclusão de Cláudio Manuel e Tomás

Antônio Gonzaga. Tais gestos só se explicam porque o peso decisivo recai na qualificação de sistema nacional (LIMA, 1992: 164).

Segundo esse modelo de leitura, proposto por Luiz Costa Lima, a questão da forma – portanto a autonomia do objeto literário – ocuparia um lugar secundário diante do objetivo de Candido. Até mesmo a noção de sistema é fragilizada, colocada a dificuldade de mensurar a extensão da recepção da literatura colonial, dessa forma pondo em xeque a exclusão de Gregório de Matos. Assim, aponta que “o decisivo na armadura teórica da *Formação* é menos a ideia de articulação entre produção e recepção literárias do que sua *extensão nacional* e seu caráter de *coerência*”. Desse modo, se pode concluir que a força da tópica nacional como antítese do desterro, na tessitura de um quadro coerente, revela o intuito da seleção promovida por Candido. Por outro lado, todavia, essa busca pela presença do nacional é caracterizada por Ligia Chiappini como equívoco da crítica que se debruça sobre os pressupostos da *Formação*. Segundo ela, “a origem não é um problema para Antonio Candido, mas para seus críticos. O que lhe interessa não é defender uma tradição hegemônica, mas entender a constituição de uma hegemonia (...)” (CHIAPPINI, 1992: 164). Aponta para a transparência de Candido em defender o artifício de sua baliza e de seus pressupostos como perspectiva possível, porém não absoluta. No entanto, tal clareza de proposta não desautoriza a percepção da força do nacional em sua narrativa – mesmo que não seja o nacionalismo de traço genealógico que equivocadamente lhe é atribuído.

A primeira redação de *Formação*, concluída em 1951, foi lida e bem recebida por Sérgio Buarque, segundo Antonio Candido. Concomitantemente, Sérgio Buarque dedicava-se à extensa pesquisa que daria origem à obra póstuma *Capítulos de Literatura Colonial*.¹² Candido acredita que a redação tenha sido realizada entre 1953 e 1956, exatamente no momento que revisava *Formação*. A coincidência de interesse na literatura colonial, no entanto, tem como resultado

¹² Segundo Antonio Candido – em introdução ao livro *Capítulos de Literatura Colonial* –, ao longo da década de 50, Sérgio Buarque deteve-se em um grande projeto de estudo da literatura colonial brasileira. A princípio como parte da encomenda de Álvaro Lins, para a Editora José Olympio, do 7º volume da História da Literatura Brasileira e, posteriormente, como esforço pessoal, que fora anunciado na 3ª edição de *Raízes do Brasil* (1956), Sérgio Buarque indicava o intuito de realizar uma obra intitulada a *Era do Barroco no Brasil (cultura e vida espiritual nos séculos XVII e XVIII)*, inclusive chegando a sugerir a feitura de três volumes.

trabalhos com perfis bem distintos: enquanto Candido baseava-se em certo sentimentalismo que prioriza a interpretação e fundamenta-se no critério de gosto, Sérgio Buarque, ao valer-se da tópica como eixo analítico, propõe uma obra pautada pela erudição. Tal distinção, entre erudição e interpretação, pode servir para enfatizar o caráter de projeto da obra de Candido, certo sentido conferido ao material analisado.

Sérgio Buarque, em *Capítulos*, utiliza a tópica como eixo organizador de sua erudição e método analítico, o que proporciona uma historiografia literária de traço peculiar, pois a questão nacional não figura como fio narrativo que direciona o esforço de análise para a revelação de um sentimento local. Pelo contrário, a análise de lugares-comuns literários como convenções que vão gradativamente adaptando-se a novas paragens, que possibilitam a proposição de temas locais em formatos consagrados, faz com que a produção colonial, mais do que *literatura comum*, seja parte de uma tradição mais ampla, inserindo-se na literatura ocidental. Segundo o próprio Candido, tal método seria “uma espécie de golpe de misericórdia em certo nacionalismo estratégico que a nossa crítica adotou em função da Independência e como complemento dela, e do qual até hoje não nos depreendemos inteiramente” (CANDIDO, 2000: 23).

Tendendo a realçar a forte permanência dos traços barrocos para além da literatura seiscentista, Sérgio Buarque reconhece sua sobrevivência residual até o início do século XIX, sendo somente superado pela nascente literatura romântica. Aliás, indica ainda uma espécie de continuidade do recurso à mobilização emotiva como forma de persuasão poética, tanto no barroco quanto no romantismo. Contudo, mesmo inferindo a existência de possível semelhança por conta da subjetividade presente em ambos os casos, apressa-se em distinguir que a emoção barroca não significa a submissão ao impulso íntimo ou uma exteriorização da personalidade, pois a emoção alimenta-se através de convenções que dissimulam a interioridade, acabando por subsumi-la no artifício. De acordo com Sérgio Buarque, “a máscara contorcida ou angustiada, que não raro apresenta, pode dissimular uma inteligência fria, segura dos próprios meios e só atenta ao efeito exterior” (HOLANDA, 2000: 51).¹³ Destaca-se o receituário retórico que organiza

¹³ Cumpre notar que o trecho citado já havia sido publicado como “Notas sobre o Barroco” durante a década de 50, portanto em momento de maior efervescência do debate. Segue o trecho publicado

a expressão letrada, dando especial relevo à estratégia persuasiva voltada antes para o sensível que para o racional. Pois “a arte do barroco procura, assim, vencer, não tanto convencer, tocar os sentidos e o coração, não o raciocínio discriminador e crítico”. A fugacidade das coisas terrenas provocaria, portanto, certo desdém “pelas regras eruditas, endereçadas a uma perfeição ideal, que mais tem de geometria do que de naturalidade” (HOLANDA, 1979: 149).

O estranho conluio entre experiência e fantasia, ou entre razão e mito, forja uma racionalidade tipicamente barroca, na qual o mundo manifesta-se, no mais das vezes, enquanto alegoria e obriga o observador ao empenho hermenêutico de depreender do visível e tangível os desígnios divinos encobertos. As antinomias constituem a matéria básica da expressão literária do período, não somente pelas condições históricas, mas pela corrupção moderna de velhos modelos clássicos. Assim, segundo Sérgio Buarque, “em grande número de casos, o que ocorria era um enlace extraordinário entre o vetusto e o anticonvencional, entre a rotina e a inteligência inquisidora, suscitando alguns daqueles monstros híbridos, daqueles entes de razão, que deixam confuso o historiador de hoje” (HOLANDA, 1979: 158).

A primeira parte de *Capítulos* demonstra o predomínio do gênero épico, capaz de amalgamar diferentes obras na constância de um ideal heroico. Sérgio Buarque insiste em demonstrar a recorrência de temas. Desse modo, por exemplo, ressalta como a epopeia camoniana do desbravamento de mares pôde plasticamente tornar-se referência para a expressão heroica do descobrimento das terras americanas, numa engenhosa ornamentação que pudesse engrandecer os sucessos narrados, fazendo uso dos *topoi* clássicos da tempestade e do naufrágio e, assim, concedendo expressão literária para a história ainda em fase de construção, permitindo novos usos de convenções heroicas e mitológicas. Por

no artigo e que posteriormente será levemente modificado: “Tanto quanto o romântico, o artista barroco apela para as emoções, mais do que para a inteligência. Por outro lado, essa emotividade não procede, no seu caso, de um impulso íntimo irrefreável. Ele não quer exprimir uma personalidade. E se chega a desprezar os preceitos artísticos consagrados é a fim de agir com eficácia maior sobre os fiéis e os comparsas. Sua arte poética não se assemelhará a um código, mas a um receituário. E a máscara retorcida ou angustiada que apresenta pode dissimular uma inteligência fria, segura dos seus meios e atenta só ao efeito exterior. Nisto principalmente separa-se ele do romântico, ao menos do romântico ideal, embora não falte quem veja no barroco uma antecipação do romantismo. HOLANDA, Sérgio Buarque de. Notas sobre o Barroco. In: **Tentativas de Mitologia**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979. p.152.

outro lado, adverte que o afã declamatório, que tende à elevação fantasiosa dos eventos descritos, não estorva por vezes no mesmo poema a propensão a uma linguagem mais chã, mais atenta à narração singela e, o quanto possível, precisa dos fatos, revelando a prevalência do cronista sobre o poeta. A convivência de convenções heroicas e da sensibilidade moderna, argumenta Sérgio Buarque também em *Visão do Paraíso*, indica certa morosidade na superação de elementos tradicionais.

(...) já na segunda metade do mesmo século XVII parecerá irremediavelmente comprometida na América Lusitana a persistência de tais formas. Depois da sátira corrosiva de Gregório de Matos, que denunciara sem piedade as toscas ilusões de grandeza mundana entre os potentados da terra, e depois, sobretudo, de um Antônio Vieira, que das coisas do tempo queria extrair significados analógicos ou premonitórios, restava um mundo feito de sombras esquivas ou burlescas que mal se prestava à exaltação épica. Com o desterro da matéria nobre, alimento daquela exaltação, torna-se também um anacronismo a linguagem apropriada para manifestá-la. O herói clássico, sempre igual a si mesmo, fabricado de uma só peça, tende a emudecer num mundo que só quer falar por alusões, ambiguidades, metáforas, agudezas e equívocos. Se o prestígio antigo, e todavia ainda poderoso, dessas concepções consegue embotar as sensibilidades por muito tempo à sedução do novo, não é menos exato que elas se irão reduzindo cada vez mais a vã aparência (HOLANDA, 2000: 48).

A manutenção da moldura clássica não exclui a presença de uma nova linguagem. O estilo culto, que preza o brilho verbal e a metáfora aguda, espalha-se nas epopeias sacras, ou seja, o ideal heroico sofre adaptação dando lugar a novos personagens, revestindo-se de sentido diverso. Tal adaptação provoca, contudo, o fortalecimento de uma linguagem fantasiosa e inflacionada por metáforas usadas à exaustão, o que, pela recorrência do excesso, acaba por exaurir seu efeito, pois “esse gosto, sem meias tintas, do extraordinário, torna-se, ao cabo, contraproducente, pois parece certo que o extraordinário não impressiona mais do que a norma, desde que ele mesmo se fez norma” (HOLANDA, 2000: 59). A hipertrofia da linguagem barroca ganha contornos convencionais e, como corolário, atenua o alcance da sobriedade árcade como momento de acomodação das preceptivas neoclássicas, retardando a maturação do racionalismo de pretensão universalista. Aqui reside importante ponto de divergência com o argumento de Candido, pois Sérgio Buarque questiona tanto a diminuta

circularidade daquela produção poética árcade como sua capacidade imediata de redirecionar os padrões de gosto para a naturalidade do estilo. Relatando as sobrevivências do seiscentismo literário na obra de frei Francisco de São Carlos, diz-nos Sérgio Buarque:

Que o seiscentismo, de há muito perento nos meios mais progressistas da colônia, ainda pudesse marcar sensivelmente, em 1819, um autor que, por outro lado, se insurgia abertamente contra certos aspectos mais gritantes do cultismo, só pode causar surpresa aos que vejam em nosso Arcadismo da segunda metade do Setecentos uma reação mais expansiva e contagiosa do que realmente o foi. O fato é que tal reação partiu principalmente de minorias bastante exíguas e durante longo tempo se cingiu a elas. Faltavam condições verdadeiramente apropriadas à formação de um público ideal para aquela arte apurada e estranha às nossas normas mais correntes. Esse público, os árcades mineiros, e muito particularmente um Gonzaga, só o teriam, de fato, com o advento dos românticos, que a eles se sentiriam levados por um sentimento de afinidade mal ou bem entendida (HOLANDA, 2000: 65-66).

Candido reconhece que a análise de Sérgio Buarque tende a privilegiar o barroco, em detrimento das virtudes literárias neoclássicas. Pois “a impregnação barroca passou por cima de intenções, programas e datas, chegando como vimos até Frei São Carlos à véspera da Independência” (CANDIDO, 2000: 21). Nesse sentido, o arcadismo tornar-se-ia uma mistura de princípios neoclássicos atenuados pela sobrevivência da expressão barroca, numa mescla entre convenções amaneiradas e um projeto de racionalidade. Sérgio Buarque minimiza a dimensão preparatória do arcadismo, seu papel formativo na luta contra a linguagem alambicada do setecentismo literário que ainda perdurava em pleno século XVIII. Enquanto os vícios linguísticos continuavam a corromper o projeto de ordenação e polidez, Sérgio Buarque destaca também a atmosfera ideológica que envolve os ideais árcades, contudo, ao contrário da interpretação de Candido, expressa reservas quanto ao efeito produzido, pois a leitura empenhada em reconhecer traços cívicos e patrióticos na literatura árcade demonstra um exclusivismo equivocado. De todo modo, segundo Sérgio Buarque, o combate à afetação e ao “mau gosto”, fruto dos afluxos da literatura espanhola, somente em parte respondem aos embates travados pela busca da naturalidade de expressão.

A insurreição contra a linguagem alambicada e retorcida da era barroca foi, no Brasil, como no Portugal setecentista, mais do que uma questão de moda literária, uma espécie de imposição patriótica. Que o gosto lusitano se conformasse mal com as excentricidades do chamado estilo culto, e que a Idade de Ouro das letras e artes castelhanas tenha correspondido, em Portugal, segundo todas as aparências, a uma fase de abatimento, em muitos pontos, ou de esclerose da criação intelectual e artística, é o de que poucos duvidam. Todavia, não convém insistir demasiado nas supostas idiosincrasias nacionais como fundamento exclusivista de contrastes como esse (HOLANDA, 2000: 179).

Interessante notar como Candido minimiza tais divergências atribuindo-as ao próprio caráter incompleto da obra. Diz-nos Candido no texto introdutório: “Estou certo de que, se houvesse terminado a obra, Sérgio teria mostrado na sua plenitude a interferência da dimensão neoclássica, que não chegou a desenvolver, para enriquecer ao máximo o panorama já de si riquíssimo que traçou” (CANDIDO, 2000: 22). Dado o desenho proposto, não seria absurdo acreditar na manutenção da distância em relação ao panorama de *Formação*. Pois, por um lado, a utilização da tópica permitiu identificar uma filiação clássica que perdura para aquém e além do arcadismo, donde se percebe que antes de períodos bem demarcados pela historiografia literária, uma das tensões que se desenha no esboço de Sérgio Buarque é entre a herança épica e o gradativo lirismo que mina a antes hegemônica imaginação europeia; por outro lado, o interesse sincrônico da poesia hermética em procedimentos poéticos do barroco não oblitera sua validade histórica. As afinidades eletivas implícitas no resgate do barroco seriam prováveis ilusões de ótica, provocadas pelo interesse de identificação de precursores. Pois, na verdade, “o gosto pela poesia ‘hermética’ não se pode confundir com os motivos que, na chamada idade barroca, determinaram a eclosão do ‘cultismo’ e do ‘conceitismo’”, da mesma forma que “o surto, em nossos dias, dos regimes totalitários nada tem a ver com o do poder absoluto ou da razão do Estado no Seiscentos e nem a atual economia dirigida se aparenta aos princípios do velho mercantilismo” (HOLANDA, 1979: 145).

Outra divergência que merece destaque é a suposta contribuição árcade para a emergência de uma expressão nativista. Segundo Candido, como já mencionado anteriormente, o arcadismo teria sido responsável pela construção de um olhar cívico e primeiro esforço de adaptação da natureza às convenções, numa tentativa de particularizar o universalismo. Ao passo que, para Sérgio Buarque, a

expressão árcade teria como principal elemento inovador o fato de ser “o primeiro movimento laico da história da literatura brasileira” (HOLANDA, 2000: 66), visto que o esforço de adequação da natureza local às convenções pode ser rastreado na produção colonial anterior. Ou seja, até mesmo o caráter preparatório de ideias que motivariam a emancipação foi-lhe atenuado por conta do atraso na acomodação das difusas luzes ibéricas nas terras americanas. Sérgio Buarque aponta para o equívoco comum de se intuir a padronização de certo gosto árcade, sua centralidade quando se define o “bom gosto” do setecentos, pois “quando muito o vemos meio balbuciante nos versos do mineiro Cláudio Manuel da Costa, um dos supranumerários do grêmio dos Renascidos” (HOLANDA, 2000: 83-84).

Para Sérgio Buarque, a descrição da natureza vai adquirindo “cidadania poética” em um processo iniciado por autores seiscentistas – prefigurando-se timidamente desde um Botelho de Oliveira. No entanto, chama a atenção o caráter paroquial que o desenho da natureza possui em suas primeiras pinturas, geralmente atrelado ao apego à região de nascença e sem uma dimensão agregadora que pudesse sugerir um esboço de nacionalismo. A tópica do *locus amoenus*, feito jardim de delícias ou lugar ameno, se adequava perfeitamente aos motivos edênicos que motivaram os primeiros colonizadores. Assim, “o sentimento nacional só principia a exprimir-se plenamente em nossa poesia quando o *locus amoenus* se expande das ilhas para o continente e deixa, assim, de representar a exceção para converter-se em norma” (HOLANDA, 2000: 80). Curtius demonstra historicamente que o *locus amoenus* presta-se como *topos* de descrição de paisagens ideais. Além disso, infere que, para o épico, “mais do que a distinção das três partes do mundo, importaria indicar, pela topografia, os diversos teatros de ação” (CURTIUS, 1957: 207). É justamente como ambientação da ação que o *locus amoenus* contribui para a descrição de uma paisagem natural e, conseqüentemente, para a valorização da geografia brasileira. Segundo Sérgio Buarque:

Não parece difícil explicar por que, entre todos os gêneros poéticos a épica oferecesse desde cedo um campo relativamente livre para a descrição ou exaltação da natureza brasileira. Perseguindo um ideal coletivo, ela não tende a empenhar – ou não empenha em grau tão acentuado quanto o lirismo – as preferências pessoais dos autores, preferências essas que são ditadas, na maioria

dos casos, pelos padrões clássicos. Um Cláudio Manuel da Costa, preso às convenções tradicionais do lirismo arcádico, poderá desenhar em favor das campinas do Tejo, do Lima e do Mondego a sua rude paisagem natal. Na poesia heroica, entretanto, onde, por definição, o genérico prevalece sobre o particular e de onde o autor deve estar individualmente ausente, mal teriam guarida semelhantes escrúpulos (HOLANDA, 2000: 80).

O sentimento nacional, expresso na valorização poética de seu lugar de nascença, torna-se gradativamente mais abrangente, permitindo, com isso, que através da adaptação de tópica clássica se tenham os primeiros lampejos de nativismo. Nesse caso, sobressai a dimensão convencional, a utilização de um repertório literário ocidental como forma de sublinhar o traço local. Movimento bastante diferente daquele proposto por Candido, que mais do que ato previsto de decoração, de construção de uma espécie de cenário para o desenvolvimento da ação, encontra no arcadismo pastoril e em suas *delegações poéticas* os primeiros sinais de sentimentalismo que frutificam posteriormente no romantismo. Descontados os caminhos diferentes, a metodologia e as divergências no trato de pontos específicos, Sérgio Buarque menciona, em consonância com Candido, a questão da superação do desterro. Senão, vejamos:

(...) No Brasil, embora tivesse chegado como pálido reflexo de modas europeias, [o arcadismo] tornou-se aos poucos uma realidade atuante, e não apenas nos domínios da poesia. É provável que o simples fato de engrandecer, idealizando-o embora, um mundo rústico e de opô-lo aos requintes da corte e das cidades, tenha tido sobre alguns homens da “inculta América” efeito estimulante, livrando-os dos sentimentos de insegurança e inferioridade, que os faziam sentir-se desterrados na sua terra. Procurando exprimir-se livremente, fizeram-no, apesar de todas as convenções a que se viam atados, com uma consciência nova de suas possibilidades e dos seus direitos. Não quer isso dizer que se tenham distinguido por uma originalidade deliberada, nem isso estava no seu programa ou nos gostos da época. Mesmo quando se detiveram às vezes ante motivos brasileiros, desdenhando por eles, voluntariamente, os da Arcádia clássica e convencional, não abandonaram a posição de epígonos. Com tudo isso, nos melhores momentos, suas obras já não nos dão a impressão de meros *pastiches*. Esse é um fato novo em nossa literatura, sem precedentes sequer naqueles autores que ainda hoje passam por representar mais vivamente o “sentimento” brasileiro, como Gregório de Matos. Fato que resulta de uma conquista paulatina, cujo significado os próprios protagonistas não pareceram pressentir no primeiro momento (HOLANDA, 2000: 225).

Ao fim, feitas ressalvas importantes, Sérgio Buarque reconhece a relevância do arcadismo na produção da diferença; a alteridade, que antes se transmutava em inferioridade, vai ganhando novo significado. O lento esgarçamento das preceptivas clássicas por conta de uma nova sensibilidade permitiu a superação da sensação incômoda do desterro. Cláudio Manuel da Costa, segundo a leitura de Sérgio Buarque, personifica tal sentimento de desterro, posto que, ao retornar de seus estudos na Europa, sua poética mostra-se tensionada entre a rudeza americana e os cenários do Velho Mundo, “tentativa de assegurar dignidade artística e literária aos cenários nativos”, sua angustiada nostalgia o tornava peregrino em sua pátria de nascença. Assim, “mesmo depois de passados muitos anos, quando tiver conseguido um nome e uma posição respeitadas, não cessará de lamentar sua estrela, ‘a vingança da fortuna inconstante, do bárbaro destino’ que o deixam desterrado em sua mesma terra” (HOLANDA, 2000: 228).¹⁴

Em suma, o diálogo deliberado que *Candido* estabelece com o esforço mais amplo de compreensão das raízes nacionais implica uma narrativa direcionada para a superação da *literatura comum*. Como afirma João Adolfo Hansen, o projeto de *Candido* mostra-se caudatário de uma noção de formação (*Bildung*) atrelada ao idealismo alemão e que, portanto, descartaria o barroco por conta de uma suposta conexão com o despótico Estado português (HANSEN, 2006: 22). Sua apreciação histórico-literária, portanto, intui um sentido, uma trajetória que começa com o universalismo clássico e conclui-se com o sentimentalismo romântico, destacando o desejo de superação do desterro em nossa própria terra. O ponto que se pretende sublinhar, neste momento, se refere ao diálogo de *Candido* com uma geração que buscou compreender a formação brasileira, numa espécie de diagnóstico dos problemas que travavam a modernização nacional. Seu empenho em descrever a nossa formação advém de

¹⁴ “No entanto, aquela ‘grossaria’ e ignorância só tendiam a aguçar em sua alma as recordações de tudo quanto vira ou vivera na Europa, recordação certamente idealizada pela distância no tempo e no espaço. Delas e do mísero destino a que fora condenado o pastor, acha-se impregnada toda a sua poesia. Poesia que se reduz, agora, a uma espécie de *Canção do exílio* às avessas. Enquanto Gonçalves Dias, um século depois, irá entoar, em terras estranhas, às aves, às plantas, a todos os primores do país natal que ainda espera rever, Cláudio Manuel da Costa não cessa de rememorar saudoso, em sua própria terra, os ribeiros, as campinas, os pastores canoros do Tejo e do Mondego, queixando-se de já não poder temperar a lira, quando lhe falta, para bem cantar, ‘a sombra de uma faia’”. HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Capítulos de Literatura Colonial**. São Paulo: Brasiliense, 2000. p.229.

uma tentativa de narrar a transição, o momento da superação de uma sensação de desterro. Ou seja, o momento da independência literária brasileira – momento expandido em mais de um século. O corte cronológico de Candido, em *Formação*, desconsidera de imediato toda a produção literária anterior como *manifestações literárias*. No entanto, o recurso à transitoriedade expresso pela seleção de Arcadismo e Romantismo como momentos decisivos permitiu a construção de uma tradição que burlasse, de certa forma, a presença do fardo colonial lusitano: em outras palavras, a *literatura comum* ou as raízes ibéricas.