



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

ISABELA DE ALMEIDA D'OLIVEIRA

PONTE SOBRE O ATLÂNTICO:
aproximações crítico-literárias entre Antonio Candido e Eduardo Lourenço

Brasília
2024

ISABELA DE ALMEIDA D'OLIVEIRA

PONTE SOBRE O ATLÂNTICO:
aproximações crítico-literárias entre Antonio Candido e Eduardo Lourenço

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Práticas Sociais.

Orientadora: Prof. Dra. Daniele dos Santos Rosa.

Brasília
2024

Ao Ismael, meu grande amor, meu alicerce, meu chã.

Agradecimentos

Meus agradecimentos serão breves, mas são de todo meu coração.

Inicialmente, preciso agradecer às mulheres da minha família materna: às minhas tias que, juntas, fizeram muito por mim, me alfabetizaram, me ensinaram que os estudos devem ser prioridade, especialmente, para quem vem de uma família pobre, e sempre estiveram dispostas a me ajudar no que fosse possível, a todas vocês, meu muito obrigada. À minha avó, matriarca desta família, que saía para trabalhar cedo e voltava tarde e que sempre esteve pronta para me dar alguns trocados para o lanche. Com ela, aprendi o valor do trabalho, a importância da independência financeira feminina, o amor entre avó e neta. Entretanto, meu agradecimento mais que especial, é para minha mãe. Ela sempre ficou mais feliz com minhas conquistas do que eu mesma, me ensinou a ter fé e me deu todo o suporte para que eu pudesse me dedicar aos estudos. Muito obrigada por tudo e por tanto, mãe.

Além disso, eu quero agradecer às pessoas sem as quais este trabalho não seria realizado: Primeiro, meu esposo, Ismael Ramos, meu companheiro há 10 anos e que sempre foi meu apoiador número 1. Obrigada por acreditar no meu potencial muito mais do que eu mesma, obrigada por todo suporte que me proporcionou para que eu pudesse concluir o mestrado. Esta conquista é nossa! Segundo, minha amiga, Priscila Tymoniuk, que mesmo distante, lá nas terras frias da Suécia, me ajuda a encarar a vida e os problemas que surgem ao longo do caminho. Ela sempre esteve disponível para me ouvir e para me aconselhar. Obrigada por estar presente e por sempre torcer por mim. Por último, mas não menos importante, meu muito obrigada à minha amiga de longa data, Elizabete Barros, que desde a graduação está comigo. Sua amizade foi fundamental para que eu chegasse até aqui. Você é um grande exemplo para mim e eu me sinto muito honrada de ter você sempre por perto (mesmo que, agora, um oceano esteja nos separando fisicamente). Obrigada pelo seu carinho, pela sua atenção e pela sua amizade.

Agradeço também aos professores da Universidade de Brasília que, de algum modo, contribuíram para minha formação acadêmica e, inevitavelmente, ajudaram a formar a cidadã consciente que hoje sou. Ademais, quero deixar registrado, aqui, meus sinceros agradecimentos à minha orientadora, Prof. Dra. Daniele dos Santos Rosa, que se dispôs a me ajudar nesta empreitada do mestrado desde o primeiro dia. Obrigada por ser tão paciente, por estar disponível para me ajudar com as inúmeras dúvidas que surgiram ao longo deste processo, por acreditar no meu trabalho e, claro, por não ter desistido de mim. Aproveito para agradecer ao

Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo, o qual, em uma conversa com minha orientadora, apontou para o caminho que me levou a conhecer um dos maiores intelectuais portugueses, Eduardo Lourenço. Além disso, o professor Edvaldo Bergamo também fez parte do meu percurso na graduação e na pós-graduação e sempre será lembrado, por mim, como um exemplo de profissional a ser seguido.

“Somos sempre mais feitos de acasos do que de escolhas.” (João Barrento)

Resumo

Este trabalho versa sobre dois grandes críticos literários no âmbito da literatura produzida em Língua Portuguesa: o brasileiro Antonio Candido e o português Eduardo Lourenço. Pretendemos comparar e contrastar algumas das perspectivas críticas desses dois exímios intelectuais, partindo da análise do gênero textual que empregaram como forma de expressão, isto é, o ensaio. Neste ínterim, propomos um passeio por importantes textos de Candido e Lourenço a fim de examinarmos como tais críticos entendem a relação entre a literatura e a construção da nação em seus respectivos países. Por fim, concentramo-nos na análise do sertão brasileiro como tema em comum na crítica de ambos os autores, destacando a transfiguração da realidade e a consciência do subdesenvolvimento presentes na literatura regionalista. Portanto, dedicamo-nos a provocar a reflexão a respeito dos pontos de contato que há entre Antonio Candido e Eduardo Lourenço, visto que existem muitos caminhos literários que nos conduzem para suas obras críticas, de modo que, por vezes, se tornam complementares, sobretudo, no que diz respeito à literatura brasileira como um galho da literatura portuguesa.

Palavras-Chaves: Antonio Candido; Eduardo Lourenço; Crítica literária; Literatura brasileira; Literatura portuguesa.

Abstract

This paper discusses two great literary critics in the field of literature produced in Portuguese: the Brazilian Antonio Candido and the Portuguese Eduardo Lourenço. We intend to compare and contrast some of the critical perspectives of these two outstanding intellectuals, starting from the analysis of the textual genre they used as a form of expression, that is, the essay. In the meantime, we propose a tour of important texts by Candido and Lourenço in order to examine how these critics understand the relationship between literature and nation-building in their respective countries. Finally, we focus on the analysis of the Brazilian sertão as a common theme in the criticism of both authors, highlighting the transfiguration of reality and the awareness of underdevelopment present in regionalist literature. Therefore, we dedicate ourselves to provoking reflection on the points of contact between Antonio Candido and Eduardo Lourenço, since there are many literary paths that lead us to their critical works, so that they sometimes become complementary, especially with regard to Brazilian literature as a branch of Portuguese literature.

Keywords: Antonio Candido; Eduardo Lourenço; Literary criticism; Brazilian literature; Portuguese literature.

Sumário

Introdução.....	10
Capítulo 1 – Do ensaio como forma de expressão.....	24
1.1 – Considerações iniciais acerca do gênero ensaio.....	24
1.2 – A tradição ensaística: Lukács, Bense e Adorno.....	28
1.3 – O movimento ensaístico de Antonio Candido e Eduardo Lourenço.....	44
Capítulo 2 – Da literatura como essência da forma.....	71
2.1 – As relações entre literatura e nação: Brasil e Portugal.....	79
2.2 – Empenho literário: o nacionalismo brasileiro e a saudade portuguesa.....	89
2.3 – Entre a função histórica e a estrutura literária: o caso das epopeias fundacionais.....	102
Capítulo 3 – Da literatura brasileira: diálogos sobre o sertão.....	116
3.1 – Caminhos que levam ao sertão brasileiro.....	116
3.2 – A consciência de subdesenvolvimento no sertão.....	129
3.3 – A transfiguração do sertão como rasura do trágico.....	140
Da travessia da ponte: considerações finais.....	153
Referências bibliográficas.....	161

Introdução

Desde há séculos, entre as duas margens do Atlântico, as saudades portuguesa e brasileira ligam, em tons diferentes, um laço distendido, mas jamais verdadeiramente quebrado.
(Eduardo Lourenço)

Dou início a este trabalho com um relato pessoal acerca do contexto em que a pesquisa foi desenvolvida. Para isso, preciso voltar ao cenário do meu curso de graduação quando, pela primeira vez, entrei em contato com a investigação científica. Numa situação muito inesperada, eu me vi aproveitando uma oportunidade para participar de um Programa de Iniciação Científica sobre literatura brasileira. Tenho de confessar que, naquela altura, eu nada sabia sobre o que era preciso fazer, menos ainda sobre como fazer pesquisa. Entretanto, uma coisa era certa: eu queria estudar literatura, eu queria aprender sobre o universo acadêmico e aproveitar tudo o que ele tinha para me oferecer.

Após essa experiência, eu entendi que este era o caminho que precisava e queria perseguir. Neste cenário, fui me aproximando de outros professores que me apresentaram, em suas disciplinas na graduação, a importância de estudar literatura – não como uma manifestação artística com um fim em si mesma – mas, sim, a partir da perspectiva de que a obra de arte estabelece intrínseca relação com a história e a sociedade, isto é, com o mundo. Eu iniciei, então, minha trajetória participando de algumas atividades junto ao grupo de pesquisa Crítica Literária Dialética da Universidade de Brasília. Consequentemente, as leituras de obras a respeito de teoria e crítica literária, tais como os ensaios de Antonio Candido e os livros de Georg Lukács, tornaram-se essenciais para minha formação acadêmica.

Anos depois, agora no âmbito da pós-graduação, eu entendi que seria interessante retornar aos estudos acadêmicos tendo em vista o meu percurso até aqui. Assim, mesmo considerando as inúmeras pesquisas que envolvem a obra de Antonio Candido no País e no exterior, entendo que seu legado para crítica literária brasileira ainda não foi exaurido, o que me traz a expectativa de que este projeto também possa contribuir para ampliação do campo dos estudos literários brasileiros que se dedicam à produção crítica candidiana. Contudo, a necessidade de delimitação da temática desta investigação era urgente.

Isto posto, o destino ou a sorte (como queiram denominar) se encarregou de, aparentemente, escolher as trilhas que este trabalho iria percorrer. A determinação do tema surgiu, então, por causa de uma questão pessoal: o processo de migração para Portugal com a

minha família. Logo, manifestou-se a oportunidade de encontrar, perante essa situação, uma lacuna de pesquisa que se adequasse ao contexto em que o trabalho seria desenvolvido. Em torno dessa demanda, o pensador português Eduardo Lourenço e sua diversificada produção ensaística sobre a cultura portuguesa apresentou-se como uma possibilidade a ser explorada. Não por acaso, a prévia leitura das obras de Lourenço revelou uma afinidade muito forte com a ótica de Antonio Candido acerca da literatura e sua conexão com a realidade e a sociedade. Desse modo, pudemos, eu e minha orientadora, estabelecer a rota desta jornada acadêmica.

Diante deste cenário, adentramos nos ensaios de Candido e de Lourenço, buscando por correlações que nos permitissem compreender melhor a literatura brasileira, bem como seu elo inquebrável com a literatura portuguesa. A princípio, podemos afirmar que muitas são as compatibilidades entre esses eminentes críticos, mas também precisamos reafirmar suas diferenças, especialmente, considerando os contextos socioculturais em que estiveram inseridos ao longo de suas duradouras vidas. Sendo assim, esperamos dar a ver como o brasileiro e o português compreendiam as questões sócio-históricas que permeiam a literatura, a qual é capaz de refletir a realidade, não como um espelho, mas como representação da humanidade diante de suas contradições.

Nesta conjuntura, o título escolhido para esta dissertação, *Ponte sobre o Atlântico: aproximações crítico-literárias entre Antonio Candido e Eduardo Lourenço*, tem como pretensão indicar uma simples síntese daquilo que nos propomos a desenvolver com essa pesquisa, isto é, identificar e compreender as proximidades (e, por vezes, as distâncias) entre as perspectivas críticas desenvolvidas por cada um desses autores. Assim sendo, torna-se imperativo, previamente, tomarmos conhecimento sobre tais figuras tão importantes em suas respectivas nações, uma vez que, por um lado, tratar da literatura brasileira é inevitavelmente pensar em/sobre/com Candido; por outro, Lourenço é figura presente e possui cadeira cativa nos estudos culturais acerca de Portugal, o que, conseqüentemente, também acaba por resvalar nos estudos literários luso-brasileiros.

Antonio Candido de Mello e Souza (1918-2017) nasceu no Rio de Janeiro, cresceu em algumas pequenas cidades mineiras, mas foi em São Paulo que se tornou um dos maiores intelectuais brasileiros. Talvez este título seja apenas um redutor de tudo aquilo que Candido realmente foi em vida: sociólogo, crítico literário, professor universitário, militante político da esquerda brasileira, pensador e intérprete do Brasil. São muitos os epítetos que podemos

atribuir-lhe; contudo, sua eminência no âmbito dos estudos literários brasileiros é que o faz presente, muitas vezes como leitura obrigatória, nos inúmeros cursos de Letras pelo Brasil. Ler e estudar a obra de Antonio Candido não se trata apenas de ter um embasamento teórico-crítico sobre literatura, mas, especialmente, de compreender a nação brasileira e suas idiossincrasias perante seu passado colonial e sua (constante) luta pela independência como país multiétnico e multicultural.

O percurso acadêmico de Antonio Candido começou na Universidade de São Paulo (USP) com a formação em Ciências Sociais. Ele pertenceu à geração que teve como professores os franceses Claude Lévi-Strauss, Roger Bastide e Jean Maugué, os quais atuaram no Brasil como parte do investimento governamental para o avanço científico-tecnológico do ambiente universitário no começo do século XX. Assim, Candido, após sua formatura em 1942, não tardou em ingressar como professor-assistente na mesma instituição e, em 1954, tornou-se doutor em Sociologia com a tese intitulada *Os Parceiros do Rio Bonito*: estudo sobre o caipira e a transformação dos meios de vida. Entretanto, em seu caminho, surgiria o interesse pela literatura e, conseqüentemente, ele escreveu inúmeras críticas para revistas e jornais brasileiros.

Por volta dos anos de 1940, o movimento modernista brasileiro já havia, de certa forma, consolidado-se e seus autores ganhavam, cada vez mais, destaque no âmbito social. Desse modo, Antonio Candido teve bastante contato com esses artistas e suas obras e ele era o que podemos chamar de “crítico literário modernista”, publicando seus textos, primeiramente, na revista *Clima* – da qual fora membro-fundador junto com sua esposa Gilda de Mello e Souza e outros amigos – e, depois, as famosas notas de rodapé nos jornais *Folha da Manhã* e *Diário de São Paulo*. Em 1945, então, Candido prestou o concurso para a cadeira de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, em que, apesar de não conseguir a aprovação do júri, foi-lhe concedido a livre-docência, tornando-se, assim, doutor em Letras nesta ocasião com a tese *Introdução do método crítico de Sílvio Romero*, como bem registrou Vinicius Dantas na *Bibliografia de Antonio Candido* (2002).

Sua carreira como professor universitário de Literatura foi extremamente fecunda: passou pela antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis (a qual hoje faz parte da Universidade do Estado de São Paulo – Unesp); ajudou a fundar o Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e retornou à USP, em 1961, para ocupar o cargo de professor-titular de Teoria Literária e Literatura Comparada (anteriormente

denominada Teoria Geral da Literatura), no qual se aposentou em 1978, mas permaneceu como orientador na pós-graduação até 1992. Além de toda sua contribuição para a academia brasileira, Antônio Candido também foi convidado para dar cursos e conferências em grandes universidades americanas, sendo elas, Yale, Columbia, Flórida e Wisconsin, além de outras instituições internacionais.

Um aspecto que não podemos deixar de citar a respeito da vida de Candido diz respeito à sua importante contribuição para a política brasileira. Apesar de nunca ter exercido um cargo político, Antonio Candido sempre esteve imerso neste universo, ao seu modo, fazendo oposição aos governos conservadores e ditatoriais, seja no Governo Vargas ou, mesmo, durante a Ditadura Militar no Brasil. Era um socialista convicto, a favor da democracia e contrário ao comunismo stalinista. Candido fez parte do grupo que ajudou a consolidar a União Democrática Socialista; posteriormente, integrou o Partido Socialista Brasileiro (PSB); mas, foi junto ao Partido dos Trabalhadores (PT) – o qual ajudou a fundar – que se manteve filiado até ao final da vida, inclusive, apoiando publicamente as candidaturas do Presidente Lula e da ex-Presidenta Dilma Rousseff.

Perante este cenário, entendemos que o método crítico dialético de Antonio Candido é um reflexo desse seu posicionamento como cidadão brasileiro. Ademais, suas leituras de teorias marxistas não o levaram, necessariamente, a uma crítica puramente social, antes, vemos em Candido a flexibilidade que o possibilitou transitar entre a valorização dos aspectos estéticos e o impacto social de uma obra literária. A crítica candidiana não se trata de aplicar um método puro e enrijecido, é, na verdade, uma experimentação da obra, tentando encontrar no objeto suas diferentes faces e apontado dialeticamente suas contrariedades, as quais são, também, inerentes ao ser humano. Desse modo, encontramos em Candido a necessidade de compreender como a vida social, quando transportada para a literatura, é fundamental para construção da obra literária.

Segundo Antonio Candido, no ensaio *Crítica e Sociologia*, a crítica literária não pode deixar de considerar o contexto social, como também, não deve analisá-lo apenas como elemento externo à obra, mas, sim, como aspecto substancial para estrutura do texto literário. Assim, observamos a interdependência entre forma e conteúdo: “tudo é tecido num conjunto, cada coisa vive e atua sobre a outra” (Candido, 2010, p. 15). Este entendimento da obra literária é indispensável para pensar a literatura brasileira como peça-chave para a concretização da

cultura nacional e sua importância para a emancipação do Brasil diante de seu passado colonial. Sendo assim, junto com Candido, podemos perceber a formação da literatura brasileira como um processo que reflete a estrutura social que se formou no país ainda quando fazia parte do antigo império lusitano.

Do outro lado do Atlântico, Eduardo Lourenço de Faria (1923-2020) nasceu na aldeia de São Pedro de Rio Seco, no município de Almeida, o qual faz parte do distrito da Guarda, em Portugal. Foi deste lugar interiorano, já quase na divisa entre Portugal e Espanha, que Lourenço se projetou para o mundo. Em 1940, ele foi admitido no curso de Ciências Histórico-Filosóficas, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Após sua formatura, nesta mesma instituição, entre os anos de 1947 e 1953, o filósofo português trabalhou como 2º assistente de Filosofia, colaborando com o Professor Joaquim de Carvalho.

A partir dessa inserção no ambiente acadêmico, Lourenço teve oportunidade de atuar como professor e conferencista no exterior. Assim, em 1949, ele passou alguns meses na Universidade de Bordeaux, como bolsista Fulbright, ocasião em que conheceu sua esposa Annie Salomon. Após este período em terras francesas, ele retornou à Coimbra e voltou a lecionar as disciplinas Lógica, História da Filosofia Antiga e História da Filosofia Moderna no curso de Filosofia, conforme apontam os registros de Ribeiro (2019). Além disso, é importante salientar que foi neste período, na Universidade de Coimbra, que Lourenço publicou seu primeiro livro *Heterodoxia I* (1949) como um desdobramento de sua tese de licenciatura *O sentido da dialética no idealismo absoluto*.

Findo o contrato com a Universidade de Coimbra, Eduardo Lourenço iniciou seu percurso como leitor do governo português, trabalhando como professor de Língua e Cultura Portuguesa, primeiramente, na Alemanha, entre 1953 e 1955, nas universidades de Hamburgo e de Heidelberg; em seguida, mudou-se para França, onde lecionou por um ano na Universidade de Montpellier. Em 1958, Lourenço foi convidado pelo, então, reitor da Universidade de Bahia, e ex-ministro da educação brasileiro, Edgar dos Santos, para fazer parte do corpo docente do curso de Filosofia. Nesse curto tempo que passou no Brasil, o pensador português – conforme admitiu em uma das inúmeras entrevistas que concedeu – começou a se envolver com temas relacionados ao imperialismo e à colonização portuguesa, o que o levou, conseqüentemente, à reflexão acerca da história de Portugal e culminou, mais tarde, no célebre livro *O labirinto da saudade: Psicanálise mítica do destino português* (1978).

Nos anos de 1960, Eduardo Lourenço fixou residência na França, lecionando nas universidades de Montpellier, Grenoble e Nice. Ele teve uma breve passagem como professor de literatura na Universidade Nova de Lisboa, em 1973, e recusou os convites para trabalhar nas universidades de Coimbra, do Porto e de Lisboa. Lourenço concluiu sua jornada acadêmica, em 1989, como *maître de conférences* na Faculdade de Letras da Universidade de Nice. Assumiu, naquele momento, o cargo de Conselheiro Cultural da Embaixada de Portugal em Roma, onde permaneceu até 1991. Já nos anos 2000, o intelectual português, tornou-se administrador (não-executivo) da Fundação Calouste Gulbenkian, dividindo-se entre as cidades de Vence e Lisboa.

Assim como Candido se posicionava no contexto político brasileiro, Eduardo Lourenço também era contrário ao stalinismo e foi opositor ao regime ditatorial de Salazar em Portugal. Com o fim do regime salazarista, Lourenço tornou-se adepto à União de Esquerda para a Democracia Socialista (UEDS) em 1978, e apoiou seus candidatos à Presidência da República Portuguesa. Já no ano de 1985, contribuiu para que fosse criado o Partido Renovador Democrático (PRD), o qual, em sua essência, propunha uma reforma política em Portugal. Este ponto de vista também se relaciona com sua atitude avessa ao marxismo, o qual, para o pensador português, encerrava-se na ortodoxia do pensamento crítico-filosófico. Além disso, o tempo que passou em Coimbra lhe proporcionou refletir sobre a cultura e a postura política adotada na academia, o que foi um potencializador do seu afastamento de Portugal.

Apesar de ter passado grande parte de sua vida longe de seu país, Eduardo Lourenço nunca se separou de sua nação. As experiências que teve como professor de Cultura e Língua Portuguesa na Europa fez com se aproximasse mais da literatura portuguesa, relacionando-a às preocupações filosóficas que envolvem a cultura de sua nação. Este cenário foi propício para que ele pudesse entender a literatura como uma forte expressão cultural e reflexo daquilo que os portugueses pensavam sobre si mesmos. Como consequência, seus ensaios retratam esta intimidade com a produção literária, muitas vezes, sendo entendidos como textos que beiram à linguagem poética. Sendo assim, suas obras buscam repensar a identidade portuguesa diante de seu povo e de outras nações, sendo a literatura o mote para tal atitude.

A abundante produção ensaística lourenciana circulou em muitos jornais, prefácios de livros, além de diversas participações em eventos que se propunham a pensar sobre o país lusitano – especialmente, após a Revolução dos Cravos –, e conseguiu adentrar o ambiente

acadêmico conservador português ainda no século XX. A crítica heterodoxa que Lourenço desenvolveu revela novos olhares sobre a literatura e a cultura portuguesa, pois ele destaca, principalmente, que a realidade de Portugal é bem distinta daquela imagem de nação escolhida por Deus para realizar grandes feitos e disseminar a religião cristã pelo mundo. Assim, Eduardo Lourenço conquistou seu espaço como um dos maiores leitores e intérpretes de Portugal e seus inúmeros ensaios estão reunidos em muitos livros dedicados a diferentes temáticas, seja sobre a cultura portuguesa, ou o tempo que passou no Brasil e, até mesmo, sobre pintura, música e cinema.

Entendemos, portanto, que a dinâmica lusitana é bem diferente da brasileira, Lourenço se preocupou com a revisão da história de seu país em busca de uma identidade que verdadeiramente o representasse; enquanto Candido analisou aspectos sócio-históricos e literários do processo de formação da literatura no Brasil e encontrou uma possibilidade de constituição da identidade do povo brasileiro. Este cenário, aparentemente, diverso releva muitas proximidades, sobretudo, quando consideramos os antigos vínculos entre metrópole e colônia e os traços culturais que permaneceram dessa relação. Logo, os itinerários de Lourenço e Candido se cruzam tanto no que se refere à importância da literatura para cultura de uma nação, quanto na postura crítica que apresentaram diante dos contextos social e político em que estiveram imersos ao longo da vida.

Quando se trata de estudar literatura brasileira, como já fora dito anteriormente, a voz de Antonio Candido ressoa em muitas universidades deste País e, claro, nos inúmeros trabalhos realizados em departamentos e institutos de inúmeras instituições acadêmicas no exterior que se dedicam aos estudos de Língua Portuguesa. Comparado a Candido, Eduardo Lourenço e seus diversos textos críticos que tratam, especialmente da literatura portuguesa, mas que também se voltam a muitos autores e obras brasileiras, ainda não é, no Brasil, tão estudado quanto gostaríamos que fosse. Acreditamos que este cenário tem sido modificado aos poucos, quando trabalhos sobre as culturas brasileira e portuguesa e suas relações estão sendo, cada vez mais, realizados, tanto nas academias brasileiras quanto nas universidades portuguesas.

Dada a eminência de Antonio Candido no contexto dos estudos literários brasileiros, encontramos atualmente diversos artigos, dissertações, teses, entre outras produções que tratam de sua obra, seja usando sua perspectiva para analisar textos literários, seja discutindo suas ideias acerca da teoria e da crítica literária no Brasil e na América Latina ou, até mesmo,

pesquisas que abordam seu papel de destaque na política brasileira. Assim, destacamos, aqui, os primeiros estudos acadêmicos acerca da obra de Antonio Candido, de acordo com a catalogação realizada por Dantas (2002), são eles: a dissertação de mestrado de Roberto Akira Goto, em 1987, *Malandragem revisitada (Uma leitura ideológica de “Dialética da Malandragem”)*, realizada na Unicamp; a tese de doutoramento de Célia Pedrosa, *Antonio Candido, a palavra empenhada*, defendida em 1988 na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, e publicada, em 1994, pelas editoras UFRJ e Edusp; e a dissertação de mestrado de Luiz Carlos Jackson, *A tradição esquecida: Os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido*, apresentada em 1998 na Universidade de São Paulo.

Certamente, estas produções, realizadas no âmbito de programas de pós-graduação de destaque no Brasil até os dias de hoje – dentre outras publicações que tratam de Antonio Candido e sua obra –, foram responsáveis não só pela veiculação das ideias desse grande intelectual brasileiro, bem como abriram as portas para que outros importantes pesquisadores pudessem se apoiar em suas ideias e também dialogar com Candido. Tal situação não é estranha no contexto de Eduardo Lourenço. As obras do pensador português são amplamente convocadas quando o assunto é Portugal e seu povo. Inúmeras são as menções ao filósofo no caso de estudos acerca da cultura e da literatura portuguesa entre outros temas sobre os quais Lourenço escreveu. Podemos, inclusive, destacar os muitos trabalhos realizados acerca da obra lourenciana no ano passado, 2023, por ocasião das comemorações do seu centenário.

Sendo assim, são muitos os trabalhos acadêmicos, desenvolvidos no contexto português, que fazem referência a Eduardo Lourenço, especialmente em cursos de filosofia, literatura e cultura. Dentro desse cenário, não podemos nos esquecer de mencionar as seguintes teses de doutoramento: *A Paixão de Compreender – A Filosofia da Cultura em Eduardo Lourenço*, de Maria Manuel Baptista, defendida na Universidade de Aveiro, em 2002, e *Existência e Filosofia. O Ensaísmo de Eduardo Lourenço*, de João Tiago de Lima, apresentada à Universidade de Évora em 2003. Ambos os pesquisadores estavam comprometidos em procurar e organizar os incontáveis textos escritos por Eduardo Lourenço e sobre ele – tarefa hercúlea, a qual realizaram com maestria –, mas, sabemos que estes não conseguiram dar conta de tudo aquilo que o filósofo produziu até o fim da vida. Além disso, os trabalhos de Baptista e Lima foram, posteriormente, publicados em formato de livros e representam uma grande contribuição para os pesquisadores que se ocupam da obra do intelectual português.

Mesmo que muito já tenha sido feito em torno de Antonio Candido e de Eduardo Lourenço, temos consciência de que suas obras são versáteis e multifacetadas, o que nos dá margem para encontrar algum tópico que ainda possa ser explorado, seja na conjuntura da literatura brasileira ou da literatura portuguesa. Nossa proposta de investigar sobre as aproximações crítico-literárias destes dois importantes pensadores é, então, uma das vias que se coloca como possibilidade, uma vez que percebemos um número diminuto de produções acadêmicas ao filtrarmos por trabalhos que estabeleçam este tipo de relação. Neste contexto, destacamos, a seguir, as contribuições de Anne Ventura e Maria Manuel Baptista, em Portugal, e Patrícia Cardoso, no Brasil.

Em “Crítica e pós-colonialismo: olhares transatlânticos nas críticas de Antonio Candido e Eduardo Lourenço”, Ventura e Baptista (2012) se preocupam em expor as concepções desses intelectuais a respeito das relações entre Brasil e Portugal a partir de suas críticas literárias, bem como de suas análises acerca da cultura. As autoras passeiam pelos ensaios de Candido que tratam das heranças portuguesas na literatura e da abnegação desses aspectos pelos brasileiros. Nesse sentido, o texto ressalta a postura crítica do brasileiro em relação à cultura de Portugal; entretanto, elas também mencionam que Candido reconhece a importância dos intelectuais portugueses que estiveram no Brasil nos anos de ditadura salazarista. Quanto a Lourenço, é apresentada sua aversão ao mito da lusofonia, criado pelos portugueses, como um resquício do passado colonial. Além disso, o artigo se ocupa em mostrar o posicionamento avesso de Lourenço quanto ao mito brasileiro da Semana de Arte Moderna, em 1922, uma vez que a considerava fora do tempo brasileiro e como um grande rastro europeu. Sendo assim, Ventura e Baptista concluem que estes pensadores “acreditam em caminhos díspares para Brasil e Portugal; o que não significa quebra de relações, mas um abandono de teorias lusófonas pouco sustentáveis.” (Ventura; Baptista, 2012, p. 208).

Outra produção acadêmica dessas mesmas investigadoras, Ventura e Baptista, diz respeito ao texto “Os olhos atrás do caleidoscópio: estudo comparado de dois ensaios críticos sobre fragmentos da literatura brasileira” (2013), o qual se dedica à análise dos ensaios “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, de Antonio Candido, e “Da literatura brasileira como rasura do trágico”, de Eduardo Lourenço. Neste estudo, o objetivo é comparar os pontos de vista dos críticos acerca da literatura modernista brasileira. As autoras se debruçam sobre a ideia de literatura trágica de Lourenço e sua compreensão da ausência desse sentimento trágico na esfera literária brasileira, mesmo que seja “regida pela temática da trágica condição humana.”

(Ventura; Baptista, 2013, p. 53). No tocante à crítica de Candido, elas destacam o posicionamento do brasileiro, o qual joga luz sobre a importância do modernismo no Brasil, o que representa, na concepção de Candido, um “momento de superação, embora alicerçado nas vanguardas europeias” (Ventura; Baptista, 2013, p. 57). Nesta análise, Ventura e Baptista ressaltam a diferença temporal que age sobre os ensaios desses dois críticos, enquanto Candido é “um crítico da modernidade”, Lourenço se posiciona como um moderno tardio apoiado em “um discurso filosófico cultural” (Ventura; Baptista, 2013, p. 58).

O artigo “A literatura na interpretação do Brasil e de Portugal segundo Antonio Candido e Eduardo Lourenço”, de Patrícia Cardoso (2014), apresenta significativa contribuição para estabelecer um diálogo entre os críticos. Cardoso (2014) traz como principal questão a perspectiva do brasileiro e do português sobre os processos de construção identitária de suas respectivas nações. Para tanto, a autora elabora uma abordagem comparativa entre os ensaios “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, de Antonio Candido, e “Da literatura como interpretação de Portugal”, de Eduardo Lourenço, partindo da ideia de que ambos apontam a literatura como reflexo cultural de seus países. A partir dessa visão, o trabalho está comprometido em designar os pontos de contato, mas também as divergências entre os críticos literários. Desse modo, de acordo com Cardoso (2014), “São dois modos de compreender o papel da literatura: *interpelar/interpretar*, na perspectiva de Lourenço, *revelar*, na de Antonio Candido.” (Cardoso, p. 101, grifos da autora).

Dando seguimento, não podemos nos eximir de fazer alusão ao trabalho mais robusto sobre um tema análogo a esta dissertação. Trata-se da tese de doutoramento de Anne Ventura, intitulada *Navegar é impreciso: Um estudo comparado das críticas de Antonio Candido e Eduardo Lourenço*, defendida em 2015, na Universidade de Aveiro. Este trabalho representa, na verdade, a culminância das pesquisas que publicou anteriormente com sua orientadora, Maria Manuel Baptista. O propósito da tese de Ventura, em linhas gerais, é perceber como as críticas literárias de Candido e Lourenço contribuem para a compreensão da cultura brasileira e da portuguesa. Para tal, a investigadora coloca os intelectuais em diálogo, analisando questões relativas a seus posicionamentos críticos, tal como Candido com a ideia de contradição e Lourenço e sua heterodoxia; trata também de aspectos relacionados ao pós-colonialismo e se dedica a examinar as ensaísticas de cada um desses autores. Em sua conclusão, Ventura nos diz: “Nos dois casos, cada qual ao seu modo, vê-se o movimento da travessia do crítico que transpõem o escopo dos estudos literários para figurar num pensamento muito mais amplo sobre

as questões culturais de seu país e mesmo do Ocidente” (Ventura, 2015, p. 242). Desse modo, esta tese de doutoramento representa um grande avanço em relação aos trabalhos que buscam relacionar as obras de Antonio Candido e Eduardo Lourenço.

Neste sentido, entendemos que ainda há um longo percurso a ser seguido no âmbito dos estudos literários a respeito de Antonio Candido e Eduardo Lourenço. Como vimos, a estrada foi pouco desbravada, o que nos traz segurança para encontrar nossa própria rota apoiada pela crítica literária dialética. O que podemos depreender dessa pequena amostra de pesquisas é a confluência em relação às opiniões de Candido e Lourenço. Apesar das disparidades que existem entre si, seguem uma mesma marcha em direção à compreensão da nação, quer brasileira, quer portuguesa, e de suas culturas. Talvez sejam as diferenças que mais os unam como intérpretes de seus países e críticos literários que nadaram contra a corrente daquilo que lhes era imposto como entendimento da literatura e da cultura do Brasil e de Portugal.

Portanto, tendo como embasamento o estudo de algumas das principais obras de Antonio Candido, esta pesquisa flui em direção aos textos de Eduardo Lourenço, por isso é inevitável que o método crítico de Candido reverbere na forma e nas palavras deste trabalho, o qual, de certa forma, também se tornou um reflexo dos ensaios lourencianos. Diante desse cenário, aqui, a análise das produções desses ensaístas passa pelo entendimento de que a forma textual é resultado da articulação entre a realidade do mundo e a percepção do sujeito inserido num contexto sócio-histórico-cultural. São os elementos externos que se interiorizam, o que se aproxima do conceito de redução estrutural em que, de acordo com Antonio Candido, “a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária” (Candido, 1993, p. 9). Adaptando ao nosso contexto, a realidade do mundo e do ser se torna componente da estrutura ensaística, seja de Candido ou de Lourenço.

A partir desta circunstância, a questão que se coloca é: como as perspectivas crítico-literárias de Antonio Candido e de Eduardo Lourenço se aproximam? Nossa intenção é analisar alguns aspectos relacionados à literatura brasileira e à literatura portuguesa, considerando as concepções de ambos os críticos de modo que possamos perceber suas afinidades. Tal problemática mostra-se muito importante de ser investigada, uma vez que tanto Candido, quanto Lourenço estavam interessados em desvendar os enigmas de suas respectivas nações – o primeiro, em busca de uma identidade brasileira; o segundo, empenhado em repensar a imagem que Portugal tem de si mesmo diante de um passado tão idealizado –, fundamentados,

ambos, na ideia de que é na produção literária que se encontra a mais forte expressão de suas culturas.

Sendo assim, o objetivo geral a que nos propomos diz respeito à elaboração de uma discussão em que os dois críticos sejam colocados em diálogo a fim de identificarmos e compreendermos as aproximações (e/ou distâncias) de suas convicções crítico-literárias dentro de suas realidades em países ditos periféricos. O escopo deste trabalho é, portanto, estabelecer um caminho na “ponte” que une as terras tupiniquins ao país lusitano, reconhecendo as conexões (ou, por vezes, as desconexões) entre os pilares que a sustentam do ponto de vista crítico-literário, isto é, Antonio Candido e Eduardo Lourenço. Tal movimento, então, se dará por meio da comparação e do contraste da *aparência* e da *essência* das ideias expostas nos principais textos desses críticos, considerando também suas obras como exemplos da redução estrutural correspondente à configuração social em que estavam inseridos, a qual deixa de ser um elemento externo e se interioriza na estrutura da crítica literária que desenvolveram.

Seguindo este fluxo, ainda com o esforço de nos aproximarmos do método de Antonio Candido, no qual observamos o percurso que parte de ideias universais acerca de um tema e, gradualmente, atinge suas particularidades, este trabalho está dividido em três capítulos: o primeiro em que destacamos o ensaio como configuração textual empregada por Candido e Lourenço; a segunda parte na qual buscamos nos aprofundar na questão geral em que esses autores se concentraram, isto é, as relações que podem ser estabelecidas entre literatura e nação; e por último, mas não menos importante, as afinidades (ou disparidades) que existem entre o brasileiro e o português em relação a uma determinada temática da literatura brasileira: o sertão. Neste sentido, pretendemos que a organização deste trabalho reflita a análise da forma e do conteúdo de modo que tais aspectos sejam entendidos como indissociáveis.

No Capítulo 1, “Do ensaio como forma de expressão”, o intuito é demonstrar a importância e a adequação deste gênero para o desenvolvimento das ideias de Antonio Candido e Eduardo Lourenço. Para isso, desenhamos uma rota que inicia com considerações gerais acerca do ensaio como forma textual e suas características. Assim, queremos destacar a sua relevância diante não só do mundo moderno, mas também da contemporaneidade, uma vez que o ensaio é capaz de se adaptar às necessidades do contexto de produção. Neste sentido, apresentamos a abordagem mais aprofundada do tema no subtópico “A tradição ensaística: Lukács, Bense e Adorno”, no qual nos ocupamos em registrar as concepções de três filósofos

que se dedicaram a estudar o gênero ensaio no século XX. Diante de tais esclarecimentos, a última parte deste capítulo, “O movimento ensaístico de Antonio Candido e Eduardo Lourenço”, tencionamos analisar alguns textos desses autores com o objetivo de compreender como o ensaísmo, isto é, a forma ensaio, se tornou relevante para expressar o posicionamento crítico, ou seja, o conteúdo, de Candido e Lourenço dentro da realidade em que estavam inseridos, quer no Brasil, quer em Portugal.

Com o segundo capítulo, denominado “Da literatura como essência da forma”, pretendemos desenvolver o ponto fundamental para esta pesquisa: de que modo Antonio Candido e Eduardo Lourenço assinalam a literatura como elemento essencial para compreensão da identidade cultural de seus respectivos países. Sendo assim, no primeiro tópico, “As relações entre literatura e nação: Brasil e Portugal”, propomos uma reflexão acerca do modo que o conceito de nação pode ser relacionado com a produção literária enquanto reflexo social e histórico de um povo, de acordo com as perspectivas de ambos os críticos. Quanto ao segundo ponto deste capítulo, “Empenho literário: o nacionalismo brasileiro e a saudade portuguesa”, nosso propósito é discutir sobre o empenho que move a literatura dessas nações e suas relações inevitáveis, seja no Brasil, com a construção de um nacionalismo ufanista, ou em Portugal, com a idealização do passado e o sentimento de saudade dos tempos em que o império português conquistou o mundo. Para fechar esta discussão, no terceiro tópico, “Entre a função histórica e a estrutura literária: o caso das epopeias fundacionais”, tentamos aproximar as ideias de Candido a respeito de *Caramuru*, o qual compreende o papel “fundador” da epopeia de Durão para a literatura brasileira, e a crítica de Lourenço sobre *Os Lusíadas*, que, assim como o poema épico de Camões representa nova perspectiva para a literatura portuguesa, a crítica lourenciana representa uma mudança de paradigma para os estudos literários acerca de obra camoniana.

Por último, em “Da literatura brasileira: diálogos sobre o sertão”, buscamos nos concentrar na temática do sertão brasileiro como um ponto de contato entre a crítica literária de Antonio Candido e Eduardo Lourenço. Os dois reconhecem que o sertão é, na verdade, uma particularidade brasileira que ascendeu ao âmbito universal na literatura. Sendo assim, em “Caminhos que levam ao sertão brasileiro”, pretendemos apresentar como Candido e Lourenço se aproximam de obras literárias, tais como *Os sertões*, de Euclides da Cunha e *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Em “A consciência de subdesenvolvimento no sertão”, concentramos nossa análise na relação entre as consciências de atraso e de subdesenvolvimento e o regionalismo na literatura brasileira a partir da leitura dos ensaios “Literatura e

subdesenvolvimento”, de Antonio Candido, e “Guimarães Rosa ou o terceiro sertão”, de Eduardo Lourenço. Para finalizar, em “A transfiguração do sertão como rasura do trágico”, temos como objetivo tratar do conceito de *transfiguração da realidade*, elaborado pelo crítico brasileiro, em conformidade com que o intelectual português defende no ensaio “Da literatura brasileira como rasura do trágico”.

Avançamos, portanto, por algumas vias da “ponte” que liga Brasil e Portugal, seguindo pela rota da crítica literária. Partimos de um ponto de encontro – a forma textual ensaio – e chegamos ao destino final: a literatura brasileira e seu elo mantido com a literatura portuguesa. Logo, há, aqui, uma tentativa de estudo da relação luso-brasileira que representa uma contribuição para que possamos compreender melhor a nação de que fazemos parte, a qual conquistou sua autonomia e liberdade diante do mundo, mas que nunca poderá apagar totalmente de seu passado as marcas do destino e do imaginário português.

Capítulo 1 – Do ensaio como forma de expressão

É como se, mesmo diante da proliferação de novas formas de comunicação e escrita, o ensaio tivesse se transformado num talismã de nosso tempo.
(Christy Wampole)

1.1 – Considerações iniciais acerca do gênero ensaio

Estudar sobre intérpretes da arte literária articulado à vida social, suas realidades e culturas é percorrer um vasto campo com diferentes opções de caminhos que se abrem em volta daquele que pretende adentrar neste cenário. Isso não seria diferente com Antonio Candido e Eduardo Lourenço, autores eleitos para este trabalho e sobre os quais pretendemos nos aprofundar em algumas questões que se desenrolam em seus textos. Neste sentido, escolher um itinerário faz-se essencial para delimitar o percurso pelo qual gostaríamos de caminhar até chegar ao nosso destino final. Tendo em vista este objetivo, assinalamos como ponto de partida a forma textual utilizada por Candido e Lourenço para expressão de conceitos, opiniões, constatações, ou seja, aquilo que escreveram e deixaram como contribuição, especialmente, para os estudos literários. Assim, diante da imensurável obra desses autores, o gênero ensaio é o primeiro ponto em comum entre os críticos que nos propomos a investigar.

Para tal missão, é necessário analisarmos, primeiramente, o vocábulo *ensaio* a partir da perspectiva etimológica e sua acepção como forma textual. Em linhas gerais, a origem da palavra **ensaio** refere-se ao latim na forma *exagium*, tendo como conceitos: exame valorativo, teste, pesagem, medição, prova; mas também poderia expressar os significados: testar, titubear, vagar, estudar. Contudo, foi no começo da Idade Moderna que o termo *ensaio* ganhou a conotação de colocar à prova ideias e opiniões, ou seja, exercitar a reflexão. É neste ponto que encontramos a obra *Ensaio*, de Michel de Montaigne, publicada em 1580, a qual aborda diferentes temas e que é responsável por influenciar uma gama de autores, desde a modernidade até o mundo contemporâneo.

É a partir de Montaigne que o ensaio se populariza na Europa. Porém, é importante ressaltar a participação de Francis Bacon nesta empreitada, uma vez que também se dedicou à escrita de textos os quais denominou *ensaios*. Podemos, assim, tratar de uma vertente francesa e um segmento inglês da forma ensaio, observando, entretanto, “a discrepância em estilo e substância” (Wampole, 2013), desses textos: enquanto a liberdade da tentativa de escrever e

refletir sobre um tema era o ideal de Montaigne, muitas vezes com um tom satírico; a produção mais formal, objetiva e, em alguns momentos, jornalística, predominava na obra de Bacon. É coerente notar, sobretudo, que essas duas tendências, com o passar do tempo, não permaneceram separadas, mas servem de paradigma para a evolução do gênero até os dias de hoje.

Seria, então, demasiado ingênuo de nossa parte simplesmente apontar esta forma textual como uma semelhança entre as obras de Antonio Candido e de Eduardo Lourenço, uma vez que aquela é de tal complexidade que se torna necessário compreender sua tradição e suas especificidades. A verdade é que há muito o que se dizer sobre o ensaio, pois inúmeros são os trabalhos – acadêmicos ou não – que tentam dar conta deste tema, ainda assim, sabemos que não são o suficiente para esgotá-lo, pois uma das peculiaridades deste gênero é, justamente, a de possuir natureza, aparentemente, dispersa. Isso porque as produções assim classificadas apresentam diferentes temáticas, mas, sobretudo, podem apresentar diversas configurações de organização.

A liberdade de escrita é uma marca do ensaio, pois ele tende a acompanhar a imaginação do ensaísta. Corroborando com esta ideia, Cynthia Ozick (2018) afirma que “Ensaio é imaginação. [...] é o movimento de uma mente livre quando brinca.” (p. 225). Logo, a leitura de um ensaio pressupõe que seu autor está a nos fazer um convite para um passeio em sua mente. Contudo, o que encontramos nesses textos é o que podemos, muitas vezes, chamar de uma tentativa de “caos ordenado”. Deparamo-nos com as ideias de um sujeito – que parte da desordem de sua consciência –, o qual tenta ordená-las na escrita de modo que possamos perceber seu caráter humanístico, inclusive, passando pelas contrariedades que constituem o ser humano.

Por consequência, chegamos ao seguinte impasse: o que pode ser um ensaio e como podemos defini-lo? Talvez, fosse ainda mais exata a seguinte indagação: precisamos definir um ensaio? Os questionamentos que aqui se propõem são, na verdade, reflexões as quais não queremos, diretamente, responder. Estas questões são, antes, uma motivação para entender as diferentes tomadas de decisão acerca da produção intelectual de Antonio Candido e Eduardo Lourenço. Inclusive, tal demanda abre espaço para analisarmos o embate desses pensadores com a realidade, o que os motivou para a escrita de seus textos.

Do mesmo modo que não nos propomos a encontrar respostas objetivas aos dilemas acerca do ensaio, este, por sua vez, também não é um texto que busca por respostas. No ensaio prevalecem, de fato, os questionamentos acerca dos temas abordados. De acordo com Christy Wampole, em seu texto *A ensaificação de tudo* (2013), “O ensaísmo, como uma forma de expressão é um estilo de vida, acomoda nossas inseguranças, nosso egoísmo, nossos prazeres simples, nossas questões mais sensíveis e a necessidade de comparar e dividir nossas experiências com outras pessoas” (Wampole, 2013). Desse modo, podemos perceber que, para os ensaístas, o processo é mais importante (ou mais interessante) que o fim. Esta é uma característica que nos ajuda também a compreender os textos de Candido e Lourenço: atuam como expressão do pensamento em processo; suas ideias estão sempre em movimento, o que, aliás, possibilita a dialética presente, pode-se dizer, nos discursos de ambos os críticos.

Outro ponto notável sobre o ensaio é a ideia de que ele prevê uma relação intrínseca com o leitor; muitas vezes insinuando um diálogo. Tal circunstância traz o tom mais prosaico e menos teórico aos textos. Assim, estes se diferem bastante de gêneros estritamente acadêmicos, tal como o artigo científico. No que lhe diz respeito, o ensaio é uma produção mais livre, o que pode, em muitas ocasiões, viabilizar uma “mescla” de gêneros textuais e um confronto com um modelo único. Ainda que o ensaio logre da possibilidade de ser mais objetivo ou subjetivo, “e acrescentemos de imediato que o trabalho do ensaio visa estabelecer entre essas duas vertentes uma relação indissolúvel” (Starobinski, 2011, p. 17), observamos, nessas obras, a luta travada pelo autor com a finalidade de defender seu ponto de vista e, claro, de despertar a curiosidade do leitor.

Entre afirmações categóricas e divagações sobre os temas, os ensaístas nos levam para conhecer os labirintos de suas psiques, onde o “eu” do autor se conecta ao tema do texto e ao seu leitor de forma, supostamente, despretensiosa. Pode-se, mais uma vez, evocar as palavras de Wampole (2013), tendo em vista que este apresenta o seguinte entendimento acerca do ensaio:

O ensaio, como este aqui, é uma forma de experimentar o que até agora não foi tentado. Seu espírito resiste ao pensamento hierárquico e finalista e encoraja tanto o escritor quanto o leitor a adiar seu veredito sobre a vida. Trata-se de um convite a manter a elasticidade da mente e sentir-se confortável com a ambivalência inerente ao mundo. E, o mais importante, é um ensaio imaginativo daquilo que não é, mas poderia ser. (Wampole, 2013).

Portanto, parece-nos que Starobinski (2011), Ozick (2018) e Wampole (2013) estão de acordo quando, em seus textos, estão a nos dizer que o ensaio estabelece uma relação direta com a imaginação. Tal característica nos envolve na ideia de que o gênero ensaio está muito próximo ao que denominamos texto literário, ou mesmo ao conceito aristotélico de mimese (o qual será abordado no próximo capítulo). Sendo assim, mais uma vez, Ozick (2018) nos faz refletir acerca desta questão: “um ensaísta precisa ser artista, e todo artista, qualquer que seja sua arte, sabe obter no fim um quadro imaginativo sólido e singular – ou, por assim dizer, em escala menor, uma cosmogonia.” (Ozick, 2018, p. 230). Isto posto, compreendemos que o ensaísta é capaz de, de certa forma, criar um novo mundo dentro de seus textos ao explorar os temas abordados de maneiras nunca vistas antes, isto é, ao seu modo.

Além disso, questionamentos filosóficos acerca da contrariedade e fragilidade humana se tornam parte da construção de um ensaio, o que pode, ainda, contribuir, em alguns casos, ao âmbito científico. Ou seja, os ensaios superaram as limitações e as fronteiras do conhecimento. Eles se tornaram textos mais complexos, os quais tocam os limites da literatura, da filosofia e, até mesmo, das ciências. Ainda sobre a complexidade do ensaio, em uma publicação no *Jornal da USP*, o professor Jean Pierre Chauvin nos diz que

o ensaio não se nutre de fórmulas, nem se confunde com receituário. O ensaísta está mais interessado em sugerir diagnósticos que em estimar prognósticos. Ele mais desconfia que assegura; mais abrange, que delimita; mais arrisca, que certifica. [...] Como o ensaio não dispõe de preceptivas, nem conta com instruções de uso, digamos que ele nasce da reflexão, combinada ao exame atento de outros ensaios. (Chauvin, 2023)

A concepção de Chauvin (2023) dialoga tanto com a concepção de que o ensaio tange as fronteiras do texto literário, bem como nos mostra que esta forma textual se adequa ao trabalho da crítica literária de refletir sobre literatura. Neste sentido, o próprio gênero é construído de modo fluído e dialético, evidenciando as contrariedades e as diferentes perspectivas de seu objeto. Ademais, de acordo com Starobinski, em *É possível definir o ensaio?* (2011): “O ensaio é o gênero literário mais livre que existe”. Esta afirmação nos ajuda a compreender o emprego da forma ensaio para tratar de arte, em especial, literatura; uma vez que suas propriedades estão tão articuladas com o fazer literário, que possibilita ao ensaísta se associar de tal modo ao seu objeto a ponto de empregar uma linguagem, muitas vezes, poética para tratar do texto literário.

Por isso, buscamos, aqui, apreender como Antonio Candido e Eduardo Lourenço, cada um a seu modo, investem na escrita de ensaios para tratar de problemas que partem da literatura, tendo em vista que o ensaísmo supõe liberdade de escrita e atitude mental que perpassa, por diversas vezes, a esfera artística e a filosófica, experimentando análises e analogias até então não experienciadas, ou mesmo não imaginadas por outros indivíduos. A imaginação, tão cara à literatura e às artes em geral, também se torna necessária à escrita dos ensaios desses críticos. Propomo-nos, conseqüentemente, a delimitar uma questão a ser debatida dentro do escopo maior deste trabalho: de que modo o ensaio constituiu-se como forma de excelência para Candido e Lourenço diante das realidades periféricas em que estavam inseridos?

À vista disso, antes de analisarmos as obras do crítico brasileiro e do português, acreditamos que seja de fundamental importância adentrar em alguns textos teóricos clássicos sobre o ensaio. Os filósofos escolhidos para este diálogo são Georg Lukács, Max Bense e Theodor W. Adorno, devido ao fato de ocuparem a posição de importantes intelectuais que estudaram as funções, as finalidades e as estruturas dessa forma de escrita que ganhou inúmeros adeptos com o objetivo de expressar e organizar seus pensamentos. Neste sentido, propomos, no próximo tópico, uma breve explanação acerca dos textos desses eminentes filósofos sobre o tema ensaio com o intuito de reconhecer o território em que estamos adentrando quando estudamos os textos de Antonio Candido e de Eduardo Lourenço.

1.2 A tradição ensaística: Lukács, Bense e Adorno

Durante o século XX, muitos estudiosos se comprometeram a refletir sobre o gênero ensaio e muitas são as opiniões acerca do tema. Contudo, os filósofos Lukács, Bense e Adorno foram, de certo modo, os responsáveis por cristalizá-lo como uma forma textual importante para o desenvolvimento de ideias, não só artísticas, bem como filosóficas e, até mesmo, científicas. Sendo assim, a seguir, propomos uma breve apresentação dos textos mais emblemáticos desses pensadores, a fim de que possamos compreender melhor suas formulações.

Podemos afirmar que um dos precursores na análise da forma ensaio foi o jovem Georg Lukács na obra *A alma e as formas*, de 1910, a qual tem como introdução o texto “Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper”. Neste, o autor apresenta ao amigo seus questionamentos e suas constatações a respeito desse estilo de escrita, como uma forma única

e autônoma, distinta da literatura e da ciência. Inclusive, durante a leitura do texto, muitas vezes, podemos entendê-lo como um recurso de metalinguagem, ou seja, uma carta em forma de ensaio que se dedica a tratar de sua própria estrutura. Para tal, o filósofo inicia sua missiva questionando se os ensaios possuem uma configuração particular e se existiria uma unidade estrutural entre esses textos.

A princípio, Lukács emprega no texto o termo “ensaio” como sinônimo de “crítica” e o considera “como obra de arte, como gênero artístico” (Lukács, 2017, p. 31). Contudo, o filósofo não pretende defender que a construção do ensaio seja igual a de um texto literário, mas, sim, que aquele possui um formato singular, uma configuração que não segue as mesmas leis de outras formas artísticas; e, para atingir essa finalidade, ele se propõe a diferenciar o ensaio das obras literárias. Logo, seu principal objetivo é compreender “até que ponto trata-se de uma forma autônoma? Até que ponto o tipo de intuição e configuração que caracteriza essa forma desloca a obra do campo da ciência e a traz para junto da arte, mas sem apagar as fronteiras que a separam desta última?” (Lukács, 2017, p. 31).

Assim, deparamo-nos, no texto de Lukács, com a discussão sobre o ensaio estar, muitas vezes, em uma linha tênue entre a ciência e a arte. Essa é a premissa que conduz a argumentação de sua carta a Popper; por isso, o crítico literário húngaro se ocupa em relacionar o ensaio à arte e à ciência, a fim de encontrar possíveis respostas para justificar a autonomia deste gênero textual. Desse modo, ele constata que “Na ciência, são os conteúdos que atuam sobre nós; na arte, as formas; a ciência nos oferece fatos e suas conexões, a arte, almas e destinos.” (Lukács, 2017, p. 33). Tal ideia a respeito da diferença entre ciência e arte guia-nos para a compreensão de que o ensaio estaria, na concepção de Lukács, mais próximo da subjetividade que uma obra de arte é capaz de materializar e expressar a seu público-alvo, isto é, nos conectando com formas, almas e destinos, em contraposição à objetividade necessária para elaboração do conhecimento científico, em especial aos conteúdos e aos fatos.

Mais adiante, Lukács também se preocupa em nos mostrar que o ensaio (ou a crítica) se distingue da literatura, na medida em que pouco se preocupa com as *coisas* ou com as suas *imagens*, mas se dedica àquilo que as transcendem: o que lhe interessa é o que está por trás das imagens, isto é, sua essência: “Porém, na crítica realmente profunda não existe vida das coisas nem imagens, apenas transparência, apenas algo que nenhuma imagem seria capaz de expressar plenamente.” (Lukács, 2017, p. 37). Ou seja, as abstrações são o cerne das questões que se

interpõem nos ensaios. Sendo assim, a arte literária não conseguiria dar conta das demandas que se colocam nesses textos, de acordo com o filósofo, uma vez que o conteúdo é mais importante que a aparência, o que impediria as formas literárias, até então conhecidas, darem conta das ideias que constituem um ensaio.

Ainda segundo o mesmo autor, “se comparássemos as diversas formas da arte poética com a luz do sol refratada pelo prisma, os escritos dos ensaístas seriam o raio ultravioleta.” (Lukács, 2017, p. 39). Esta comparação vai ao encontro da ideia de que as formas e os conteúdos dos ensaios são múltiplos. Não se trata, aqui, de uma configuração redutora de tal gênero, mas de destacar sua liberdade como texto que, apesar de ser uma obra artística, de acordo com o filósofo, não segue padrões pré-estabelecidos para a literatura. Ademais, considerando essa discussão sobre a forma e o conteúdo, Lukács também explicita que “a poesia obtém do destino seu perfil, sua forma, e a forma, por sua vez, sempre aparece nela como destino; nos escritos do ensaísta, a forma se faz destino, princípio produtor de destino.” (Lukács, 2017, p. 39). Portanto, o tema de um ensaio encontra o ensaísta e este lhe dá a forma que melhor couber, ou seja, a configuração de um texto como ensaio é o que vai trazer o destino da obra, sua vida própria como realidade imediata. Neste sentido, a forma torna-se “uma concepção de mundo, um ponto de vista, uma tomada de posição diante da vida da qual surge, enfim, uma possibilidade de reconfigurar e recriar essa mesma vida.” (Lukács, 2017, p. 40).

Nesta perspectiva, compreendemos a problematização feita pelo autor a respeito da possibilidade de unidade da forma ensaio e a sua autonomia como arte. Para ele, é na forma que o exterior e o interior se conectam e constituem a realidade de uma obra de arte. Assim, Lukács enfatiza a importância da forma do ensaio, pois ele é resultado do momento “em que todo sentimento e toda vivência até então aquém e além das formas recebem uma forma, fundem-se e se condensam em forma.” (Lukács, 2017, p. 40). Além disso, o texto nos chama a atenção para o fato de que a função do ensaio (ou da crítica) não é apenas “explicar livros e imagens, para facilitar sua compreensão.” (Lukács, 2017, p. 42); na verdade, o ensaísta faz mais do que isso. Assim, a arte, em especial a literatura, é naturalmente matéria dos ensaístas (ou dos críticos), pois é a partir dela que estes podem questionar a vida. Contudo, as experiências vividas também proporcionam matérias ao crítico. Portanto, a vida é matéria dos ensaios e a arte funciona como um instrumento de mediação para a construção do conteúdo desses textos.

Ademais, um aspecto pertinente ao tema ensaio que também está presente na carta de Lukács é a característica da ironia como elemento inerente a tal forma textual. Segundo o filósofo húngaro, a ironia surge nas obras dos grandes ensaístas a partir da união entre *casualidade e necessidade*, aspectos que tornam o tema desses textos, aparentemente, pretextos para se tratar do que há de mais profundo e fundamental na vida humana. A ironia dos ensaios é, então, explicada da seguinte forma:

A ironia a que me refiro consiste no fato de o crítico discutir sempre as questões fundamentais da vida, mas sempre como se falasse apenas de livros e imagens, dos ornamentos bonitos e supérfluos da grande vida; e de modo algum de sua substância mais íntima, mas somente de uma superfície bela e inútil. (Lukács, 2017, p. 42)

Isto posto, entendemos que, para o filósofo, os temas abordados pelos ensaios (ou críticas) vão além da descrição e explicação de obras de arte. Esses textos são formados pelas experiências de vida do autor, aparentando expor sobre assuntos simplórios, mas que, na verdade, estão convictos a tratar da subjetividade humana e de suas contrariedades. Além disso, Lukács evidencia outro aspecto relevante dos ensaios: sua característica de não criar algo novo, “mas simplesmente reordenar coisas que em algum momento foram vividas.” (Lukács, 2017, p. 43). Logo, o autor chega à conclusão do que difere a literatura do ensaio: “Talvez o modo mais breve de expressar essa diferença seja a seguinte: a poesia retira seus motivos da vida (e da arte); para o ensaio, a arte (e a vida) servem de modelo.” (Lukács, 2017, p. 43).

Lukács sugere que o ensaísta representa em seus textos aquilo que já foi vivido e experienciado por ele mesmo. Por isso, não é possível que haja contradições entre diferentes ensaios, cada texto é uma tomada de posição diante da vida – como já fora exposto anteriormente. De acordo com o filósofo, “cada um cria um mundo diferente, e ainda que, ao aspirar a uma universalidade superior, projete-se para além desse mundo, permanece ligado a ele por meio de sons, cores, ênfase; nunca o abandona efetivamente.” (Lukács, 2017, p. 44). Isto corrobora, mais uma vez, com a ideia de que não há uma unidade ou forma única para os ensaios, estes são textos que precisam de liberdade para existirem como expressão da vida e da realidade de seus criadores.

Partindo dessas ideias, o filósofo entende que existe uma *ciência da arte* – referindo-se ao ensaio como forma textual que tange a arte e a ciência –, a qual possui como representantes os ensaístas, porque “o que eles criam também precisa ser ciência, mesmo que sua visão da vida haja transcendido o círculo da ciência.” (Lukács, 2017, p. 46). Inclusive, Lukács afirma que a

forma ensaio, diferente da literatura, ainda não é totalmente autônoma em relação à ciência e à arte. Sendo assim, o autor faz a seguinte afirmação sobre o ensaio moderno:

Olha muito de longe, abarcando e relacionando muita coisa, de modo que não pode ser uma mera apresentação ou elucidação de uma obra; o subtítulo de todo ensaio, escrito com letras invisíveis, é “Por ocasião de...”. Tornou-se demasiado rico e independente para se pôr a serviço de algo, mas demasiado intelectual e multiforme para obter por si mesmo um perfil definido. (Lukács, 2017, p. 49)

Dessa forma, a problemática que gira em torno da formulação de uma estrutura específica para o ensaio abrange o fato de que sua multiplicidade de conteúdo e as diversas maneiras que é capaz de abordá-lo tornam-se agravante para caracterizá-lo como gênero textual, conforme o entendimento de Lukács. O ensaísta precisaria, mais do que nunca, “concentrar-se em si mesmo, achar-se e construir algo próprio a partir de si” (Lukács, 2017, p. 50), pois só assim será capaz de produzir algo a partir de seu julgamento. Não se trata, aqui, de um texto com um fim em si mesmo, não se trata de buscar respostas, mas de causar indagações.

Por fim, Lukács conclui sua carta constatando que “o ensaio parece justificar-se como um meio necessário para o objetivo supremo” (Lukács, 2017, p. 52). Ou seja, o ensaio não é um texto pragmático o qual se lê em busca de soluções, “O ensaio é um tribunal, mas sua essência, o que decide sobre seu valor, não é, como no sistema, a sentença, mas o processo de julgamento.” (Lukács, 2017, p. 52). Neste sentido, o filósofo evidencia a forma textual *ensaio* como desenvolvimento de ideias, o qual não se coloca como obra literária nem como texto puramente científico, mas “uma forma de arte, uma configuração própria e cabal de uma vida própria e completa.” (Lukács, 2017, p. 52-3).

Assim, sem apresentar, necessariamente, conceitos fechados, mas sempre problematizando o tema, o filósofo húngaro deixou algumas perguntas sem respostas na carta que escreveu a Leo Popper. Isso claramente provocou mais reflexões a respeito deste tema e impulsionou o posicionamento de outros filósofos e pensadores acerca do ensaio, especialmente no que diz respeito à forma e à finalidade como expressão de pensamentos e ideias. O texto de Lukács tornou-se, então, ponto de partida para muitos estudiosos que se dedicaram a desvendar tal enigma da linguagem.

Avançamos, deste modo, para a compreensão de outra obra de grande importância para as discussões acerca do gênero ensaio: “O ensaio e a sua prosa”, de 1952¹, escrito por Max Bense. Neste texto, o professor Bense apresenta uma profunda análise do ensaio – visto, frequentemente, como uma produção intelectual menor pela academia –, na qual se preocupa em reconhecer a *necessidade* e a *seriedade* desta forma textual. Mas, antes de tratar do tema propriamente dito, Bense inicia seu texto questionando a respeito da diferença entre prosa e poesia: “o que distinguiria uma passagem de prosa pura de uma poesia pura?” (Bense, 2014, p. 169). Esta é a pergunta que servirá como guia para seu ensaio sobre o ensaio (ou seja, assim como no texto de George Lukács, podemos afirmar que esta obra também apresenta a função metalinguística sendo posta à prova).

A princípio, Bense afirma sua dificuldade – a qual, muitas vezes, também é a nossa – em perceber a frágil linha que separa a poesia da prosa: “é só com grande esforço que consigo acompanhar, ao longo das obras literárias, o traço sutil da transição contínua da poesia à prosa.” (Bense, 2014, p. 169-170). A distinção entre uma e outra expressão escrita, de acordo com o autor, passa pelo entendimento do que é ser um poeta e do que é ser um escritor, os quais precisam ser analisados a partir de seus textos. É nesta discussão que Bense se detém antes de adentrar à temática que envolve a busca pela compreensão do conceito de ensaio de forma mais específica.

No limiar da discussão, Bense faz a seguinte distinção: “o poeta acrescenta ao ser, ao passo que o escritor, por obra de suas convicções, tenta manipular a essência do ser, tenta fazer valer o espírito concreto que ele representa.” (Bense, 2014, p. 170). Segundo o filósofo alemão, o poeta é aquele que está mais preocupado com o fazer estético, enquanto o escritor precisa lidar com a ética. Logo, a poesia se conecta com a “criação de um ser” (Bense, 2014, p. 170) e a prosa, por sua vez, se aproxima da “essência desse ser” (Bense, 2014, p. 170). O escritor, então, é levado por uma convicção tão forte que deixa de lado o ato de criação em si para conseguir alcançar seu objetivo, ele mira no leitor de forma a convencê-lo de suas opiniões e, assim, “ganha influência e se faz necessário em épocas difíceis.” (Bense, 2014, p. 171).

Entretanto, neste ponto do texto, Bense explicita que escritores, tais como Lessing, Marx, Sartre, Benjamin, entre outros, possuem as duas características: a *convicção* e a *criação*,

¹ Este ensaio foi publicado pela primeira vez na revista alemã *Merkur* em 1947. Contudo, em 1952, a segunda versão do texto, contendo modificações, foi integrada à coletânea *Plakatwelt: Vier Essays*.

isto é, a obra desses autores envolve a poesia e o argumento, o estético e o ético. Em vista disso, a expressão verbal das ideias desses grandes filósofos se organiza em “determinadas construções, períodos, passagens, em cujo âmbito devem se manifestar certos conteúdos determinados” (Bense, 2014, p. 171). Portanto, não é só o desenvolvimento dos temas que interessa nesses casos, mas também a forma, sua estética, ou seja, a maneira como o escritor coloca em movimento seu desejo ou seu objetivo. Nesta perspectiva, Bense (2014) observa que

Em si e para si, a vontade literária é dominada pela razão, mas aqui a razão deve se ocultar, por amor à forma, que é da ordem do estético; de outro modo, ganharia evidência demais o aspecto ético, que não deve ser exclusivo, em que pese a adesão do autor aos pensamentos proclamados. (p. 172-3)

Em suma, o texto nos mostra como ética e estética estão entrelaçadas, o que, conseqüentemente, faz surgir um lugar inesperado onde poesia e prosa se confundem a ponto de ser necessária uma forma textual em que seja possível manifestar tal contradição. Isto posto, o ensaio se mostra como forma literária para esta representação, de acordo com o filósofo. Nesta altura, observamos como o raciocínio de Bense se constrói a partir da discussão a respeito da poesia e da prosa para chegar ao ponto central: o ensaio como obra artística que está exatamente localizado entre “o estado estético de criação e o estado ético da convicção” (Bense, 2014, p. 173). Assim, a definição de ensaio proposta pelo autor é: “uma peça de realidade em prosa que não perde de vista a poesia.” (Bense, 2014, p. 173), demonstrando, desse modo, o caráter ambivalente desse gênero textual.

Um aspecto pertinente na discussão sobre tal gênero textual diz respeito à sua concepção como experimento, “expressão de modo experimental de pensar e agir” (Bense, 2014, p. 173). Neste gênero, nada é absoluto, objetos e pensamentos são relativos, não se trata de formular leis; antes, o ensaio se ocupa em ordenar ideias e sentimentos e esta postura é o que pode levar o ensaísta, concomitantemente, à convicção e à criação. Por isso, o professor Bense trata o ensaio como “uma forma de literatura experimental” (Bense, 2014, p. 173), na qual tudo é possível, inclusive, o surgimento de um saber teórico. Assim,

Escreve ensaisticamente quem tenta capturar seu objeto por via experimental, quem descobre ou inventa seu objeto no ato mesmo de escrever, dar forma, comunicar, quem interroga, apalpa, prova, ilumina e aponta tudo o que pode se dar a ver sob as condições manuais e intelectuais do autor. O ensaio busca apreender um objeto abstrato ou concreto, literário ou não literário, tal como ele se dá nas condições criadas pela escrita. (Bense, 2014, p. 174)

Nessa lógica, os ensaios surgem a partir da vivência e das experiências do autor. O tema é tratado pelo ensaísta do seu ponto de vista, tentando abordá-lo em diversos ângulos possíveis, são “sucessivas conclusões, fórmulas verbais ou mesmo reflexões, digressivas que descobrem lacunas, contornos, cernes, conteúdos” (Bense, 2014, p. 174). Isto traz consigo uma construção que, obviamente, se difere de uma tese ou teoria, mas que chega, muitas vezes, até sua margem, pois “o ensaio pode ser visto como conclusão ou origem de uma forma de pensamento” (Bense, 2014, p. 174). Porém, é importante assinalar a necessidade do ponto de partida, uma ideia inicial para o ensaio, uma vez que esta será o suporte para agregar as verdades que serão analisadas, ou seja, experimentadas, no texto.

Tomando a forma estrutural do ensaio como um aspecto significativo da discussão, Bense sustenta que este gênero “é também um modo de comunicação experimental” (Bense, 2014, p. 175), sendo assim, é permitido usar diferentes estratégias de arranjo das ideias, passando do racional ao emocional, explorando suas contradições. Contudo, o autor destaca a necessidade de “belas frases”, isto é, da estética poética: “É por essas frases que se sabe que essa prosa não tem fronteira fixa em relação à poesia” (Bense, 2014, p. 175). Também são essas construções linguísticas, as quais transitam entre a prosa e a poesia, responsáveis por separar os ensaios dos denominados aforismos (breves frases e enunciados que, geralmente, expressam uma definição ou um preceito moral). Desse modo, o filósofo alemão instrui que “devemos aprender a ler nessas duas línguas [prosa e poesia] se quisermos chegar a fruir plenamente de um ensaio...” (Bense, 2014, p. 175).

Outra questão que chama atenção neste texto é a relação estabelecida entre o ensaio e a crítica. O autor faz uma análise espacial e temporal a respeito de grandes ensaístas, percorrendo, por exemplo, a França, no século XVI, com Montaigne; a Inglaterra, com Bacon; a Alemanha, com Schlegel, até chegar aos austríacos, com Karl Kraus já no século XX. Assim, Bense assinala como todos esses autores também se dedicaram à crítica, o que o faz complementar sua definição anterior de ensaio, acrescentando que “o ensaio é a forma da categoria crítica do nosso espírito” (Bense, 2014, p. 178). Isso valida a ideia de que a escrita de um ensaio pressupõe um julgamento com argumentação. Além disso, observamos que, “ao privilegiar a forma ensaio, o crítico se instala naquele terreno intermediário entre o estado ético, de um lado, e o estado estético-criativo, de outro” (Bense, 2014, p. 178).

Bense também se preocupa em diferenciar os tipos de ensaio, apresentando ao leitor duas categorias: ao invés de chamá-las por ensaio científico e ensaio literário, prefere usar a distinção *espiritual* e *perspicaz*. Conforme o filósofo, a primeira espécie, *espiritual*, é aquela que não trata de assuntos científicos, mas se propõe à reflexão e apresenta “um olhar que atravessa o espaço poético e intelectual em pauta.” (Bense, 2014, p. 179). A segunda categoria, *perspicaz*, é o texto que procura, por meio da lógica, chegar à definição de um objeto ou elaborar uma hipótese acerca deste, por isso, “seu estilo é o da clareza racional, ao qual não renuncia jamais.” (Bense, 2014, p. 179). Não obstante, Bense sugere a terceira classificação para o gênero ensaio, a qual denomina como *polêmico*. Este é o tipo de texto em que o objeto é colocado em vulnerabilidade, o ensaísta tenta “atacá-lo e destruí-lo” (Bense, 2014, p. 179), fazendo uso tanto da perspectiva espiritual quanto da análise perspicaz. De acordo com o professor alemão, “quase todos os grandes polemistas da literatura universal foram também grandes mestres da experimentação polêmica” (Bense, 2014, p. 179).

Ademais, o filósofo alemão nos apresenta a concepção do ensaio a partir da perspectiva literária, em que considera o ensaísta como “um combinador que cria incansavelmente novas configurações ao redor de um objeto dado.” (Bense, 2014, p. 179). Dessa forma, Bense assinala que o ensaísta não está absorto na criação de um novo objeto, mas, sim, nas diversas configurações que pode dar a este, incluindo novas ideias, ou colocando-o em diferentes contextos e, com estas combinações, há a transformação do objeto diante do interlocutor. Isto posto, pode-se falar na possibilidade de criação pelo ensaísta, para o qual a imaginação está a serviço e as categorias *espiritual* e *perspicaz* se combinam. Neste ponto, podemos, mais uma vez, perceber a relação estabelecida entre o ensaio e o conceito de *mimese* de Aristóteles, pois o filósofo grego sugere que a construção de uma obra literária está ligada à representação da realidade ou daquilo que poderia ser real.

Além dessas questões, Max Bense também nos faz refletir sobre como podemos saber “se estamos diante de um ensaio autêntico” (Bense, 2014, p. 181), uma vez que o “ensaio é a forma literária mais difícil de se dominar e a mais árdua de se avaliar” (Bense, 2014, p. 181). O filósofo alemão, então, retoma a ideia de que o ensaio é um texto experimental, no qual as diferentes facetas de um determinado objeto são experienciadas, tanto de modo mais objetivo e descritivo, quanto subjetivo e analítico. É esta possibilidade combinatória que se sobressai como resultado da *convicção teórica* que se converte em *existência*. Assim, podemos compreender a dialética da criação ensaística: “O ensaio rompe sua forma literária para ganhar

fôlego ético, existencial, ao mesmo tempo que a categoria ética do tentador, com sua imagem e seu método próprios, ganha forma literária.” (Bense, 2014, p. 182).

Por conseguinte, o professor Bense constata que os intelectuais, ao escolherem o ensaio como forma de expressão, se colocam no texto para que nós, leitores, possamos entrar em contato com sua realidade e suas ideias. Consequentemente, é possível concluir que “o ensaio autêntico vai além do ato estético e ético; o procedimento intelectual desdobra-se no *phatós* existencial do autor.” (Bense, 2014, p. 183). Sendo assim, o filósofo entende que este gênero textual se faz necessário, principalmente, nos tempos de crise, uma vez que proporciona aos indivíduos experimentar e rever o conhecimento e suas próprias convicções. Por isso, podemos afirmar que, para Max Bense, assim como para Georg Lukács, o ensaio apresenta-se como uma forma textual autônoma, que está, por vezes, embaraçada entre a arte e a ciência.

Para finalizar nossa construção teórica acerca do ensaio, destacamos a significativa contribuição de Theodor W. Adorno para o tema. Em 1958, o filósofo frankfurtiano publica a obra *Notas de Literatura I*, na qual se encontra o texto “O ensaio como forma”. O filósofo principia a discussão ressaltando a desvalorização do gênero ensaio pela comunidade acadêmica alemã do século XX. Esta buscava por obras em que se valorizavam a categoria universal das ideias, além de seu caráter permanente e original, mesmo que muitos estudiosos importantes da época, tais como Lukács, Simmel e Benjamin, já tivessem validado o ensaio como forma legítima. Segundo Adorno, a liberdade que tal gênero pressupõe era motivo de resistência na Alemanha, pois não se admitia que uma produção intelectual não estivesse subordinada a regras e normas, tão pouco que não se preocupasse com a criação de um objeto novo, fosse na perspectiva científica, ou nas artes.

A partir desse contexto, Adorno apresenta-nos algumas características da forma textual ensaio que não estavam de acordo com o que a comunidade científica prezava naquela época. Assim, acerca do gênero textual em questão, o filósofo frankfurtiano destaca que “Felicidade e jogo lhe são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar, diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar de despropósitos.” (Adorno, 2003, p. 17). Desse modo, o filósofo alemão evidencia o caráter subjetivo do ensaio, mas também entende que a contrariedade é uma particularidade desses textos, já que estão envoltos na concepção humana

do mundo, o que implica o leitor “Ser um homem com os pés no chão ou com a cabeça nas nuvens, eis a alternativa.” (Adorno, 2003, p. 17).

Sendo assim, percebemos que a interpretação de um ensaio não é tão simples como parece; o conteúdo pode se manifestar de forma objetiva, no entanto, há, por trás das ideias, inúmeros significados que ficam a cargo dos interlocutores desvelá-los. Tal circunstância, na concepção de Adorno, faz com que o ensaio seja, de modo inadequado, entendido como uma obra de arte. Sob essa ótica, o filósofo problematiza a tese de Lukács a respeito do ensaio ser uma forma literária, mas também discorda daqueles que afirmam que textos sobre arte não deveriam se preocupar com os aspectos estético de sua forma, uma vez que isso comprometeria a objetividade dos textos e a integridade de seus objetos. Assim, o autor sugere a seguinte reflexão:

o ensaio se aproxima de uma autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido apenas tomada de empréstimo à arte, embora o ensaio se diferencie da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética. [...] como seria possível, afinal, falar do estético de modo não estético, sem qualquer proximidade com o objeto, e não sucumbir à vulgaridade intelectual nem se desviar do próprio assunto? (Adorno, 2003, p. 18)

A sentença de Adorno é clara: para ele, o ensaio não é uma forma artística. Assim, destaca as seguintes diferenças: o ensaio possui “meio específico”, seus próprios “conceitos” e uma “pretensão à verdade desprovida de aparência estética”. Contudo, se o ensaio é um texto que trata do estético, este aspecto também lhe é intrínseco, isto é, a forma não se separa do conteúdo. Sob essa égide, a forma também é um elemento responsável pelo distanciamento do ensaio em relação à ciência, uma vez que, “Com a objetificação do mundo, resultado da progressiva desmitologização, a ciência e a arte se separam” (Adorno, 2003, p. 20). Isso impacta na composição dos ensaios que, por vezes, se rendem às tendências culturais de massa, buscando se adaptar ao mercado; conseqüentemente, deixam de ter profundidade e passam a difundir uma falsa erudição. Logo, “livre da disciplina de servidão acadêmica, a própria liberdade espiritual perde a liberdade, acatando a necessidade socialmente pré-formada da clientela” (Adorno, 2003, p. 20).

Ciência e arte são, então, aparentemente, separadas. Tal ruptura tem a capacidade de influenciar na compreensão daquilo que é um bom ensaio. Este não é puramente obra de arte nem se aprisiona nos parâmetros de textos científicos. O que Adorno nos leva a compreender com seus argumentos é que o ensaio transita entre a arte, a ciência e, conseqüentemente, a

filosofia. Ele atravessa e perpassa esses limites, ele supera tudo isso. Nesse sentido, o filósofo nos apresenta o exemplo de Marcel Proust:

Sob a pressão do espírito científico e de seus postulados, onipresente até mesmo no artista, ainda que de modo latente, Proust se serviu de uma técnica que copiava o modelo das ciências, para realizar uma espécie de reordenação experimental, com o objetivo de salvar ou restabelecer aquilo que [...] era valorizado como os conhecimentos de um homem experiente, conforme o tipo extinto *homme de lettres*, que Proust invocou novamente como a mais alta forma diletante. Não passaria pela cabeça de ninguém, entretanto, dispensar como irrelevante, arbitrário ou irracional o que um homem experiente tem a dizer, só porque são as experiências de um indivíduo e porque não se deixam facilmente generalizar pela ciência. (Adorno, 2003, p. 23)

Ou seja, por mais que o padrão, muitas vezes, seja “as relações de produção enrijecidas” (Adorno, 2003, p. 24), no qual a arte e a ciência estejam separadas, é no gênero ensaio que se pode voltar à antiga ideia a qual podemos chamar de *mito*, em que arte e ciência andam juntas, trazendo, inclusive, uma nova perspectiva de futuro em que a reificação do mundo possa se tornar ultrapassada. Desse modo, a obra de Proust se torna exemplo de como se constrói um bom ensaio, o qual precisa fugir dos padrões estabelecidos, seja pelo ambiente acadêmico, seja pela sociedade reificada. Sua essência reside na experiência humana, que não pode ser simplesmente apresentada como um objeto de estudo científico pragmático, mas também não pode ser desconsiderada diante da sua importância para o mundo e os indivíduos.

Outro ponto suscitado pelo trecho acima está relacionado ao emprego do “procedimento científico” (Adorno, 2003, p. 24) combinado com a “fundamentação filosófica” (Adorno, 2003, p. 24). A partir dessa fusão, o ensaio é capaz de se sustentar como “crítica ao sistema” (Adorno, 2003, p. 24). Um sistema que dita regras e espera que todos lhes obedeçam, o ensaio se coloca como uma forma textual que censura os moldes pré-estabelecidos. Trata-se de um gênero que tem autoconsciência de sua “não-identidade” (Adorno, 2003, p. 25) e não se deixa rotular. Estamos diante, portanto, do pensamento em processo, pois o ensaio não quer alcançar sua totalidade nem mesmo generalizá-la, é o fragmento que possibilita a continuidade da reflexão. Isto é, aquilo que parece pequeno, pouco, é, na realidade, de acordo com Lukács, “mais profunda obra do pensamento diante da vida” (1911, p. 21, *apud* Adorno, 2003, p. 25).

Assim, segundo Adorno, podemos entender que é da experiência individual que se alimenta o ensaio, porque “a relação com a experiência – e o ensaio confere à experiência tanta substância quanto a teoria tradicional às meras categorias – é uma relação com toda a história” (Adorno, 2003, p. 26). Neste sentido, o filósofo aponta que, em tal gênero textual, *verdade* e

história não são opostas entre si, uma vez que a consciência individual, a qual está relacionada com a *verdade*, é mediada pela *história*, pela experiência da humanidade, ou seja, nossa consciência leva em consideração aquilo que já foi vivido e experienciado por outros. Tal questão corrobora, novamente, com a ideia de que o ensaio não se preocupa com a criação de algo novo: “O ensaio desafia, por isso, a noção de que o historicamente produzido deve ser menosprezado como objeto da teoria.” (Adorno, 2003, p. 26).

Ademais, Adorno aponta uma importante característica do ensaio: ele deseja alcançar o pensamento que é transitório, volátil e busca construir sua própria verdade, partindo, claro, das mediações da experiência. Logo, podemos dizer que o ensaio é uma forma textual rebelde, que quer se livrar de tudo que já foi estabelecido como tradição, o que faz o pensamento se libertar do compromisso com a verdade. O ensaio, dessa forma, pode ser a união de duas ideias estranhas entre si; nele é possível encontrar, por exemplo, conceitos, aparentemente, desconexos, que se unem estabelecendo conexão, uma vez que “Ele unifica livremente pelo pensamento o que se encontra unido nos objetos de sua livre escolha.” (Adorno, 2003, p. 27).

O filósofo frankfurtiano complementa suas ponderações acerca do gênero ensaio, dando destaque para a ideia de que os ensaístas não estão em busca de apresentar definições e significados para seus objetos. Isso, de certa forma, impacta na relação entre escritor e leitor estabelecida no texto, pois, de acordo com Adorno, “ele [o ensaio] leva em conta a objeção de que não é possível saber com certeza os sentidos que cada um encontrará sob os conceitos.” (Adorno, 2003, p. 29). Assim, ao não se comprometer com a descrição ou a objetividade, esta forma textual faz com que o leitor seja levado por um caminho ao qual ele mesmo deverá empregar sentido. Entretanto, isso não significa que o ensaio faz o que bem entender com os conceitos que já são conhecidos; na verdade, observamos a articulação entre esses conceitos, isto é, “elementos discretamente separados entre si são reunidos em um todo legível; ele [o ensaio] não constrói nenhum andaime ou estrutura. Mas, enquanto configuração, os elementos se cristalizam por seu movimento.” (Adorno, 2003, p. 31). Este movimento, por sua vez, é papel do leitor, o qual, a partir de suas próprias experiências, descobre as *verdades* contidas no ensaio.

À vista disso, conforme a concepção de Adorno, a experiência intelectual é o cerne daquele que escreve o ensaio. Não se trata, necessariamente, de traduzi-la em palavras; mas, antes, de um processo de mediação em que considera os conceitos que já conhece. Tal atitude pode ser entendida como o *método* do ensaio, que se preocupa em não evidenciar uma

metodologia do conhecimento. Apesar de, supostamente, contraditória, essa ideia é bem interessante, pois o filósofo alemão, outra vez, demonstra que a construção de um ensaio não é como fazer ciência – em sua acepção dogmática. Não obstante, devido ao fato de possuir o seu próprio *método*, se aproxima de um fazer científico que se apodera da contrariedade humana e das particularidades do indivíduo para se tornar algo maior. Assim, neste caso, não nos referimos a um texto em que expressar certeza é o objetivo, visto que “O ensaio não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza.” (Adorno, 2003, p. 30).

Neste âmbito, Adorno apresenta mais um argumento em seu texto relativo à ideia de que o ensaio é um gênero que se desprende dos métodos científicos. Segundo o autor, o ensaio seria um protesto contra o famoso *Discurso do Método*, de René Descartes, visto que não obedece a algumas regras, tais como, não dividir o objeto para analisá-lo e não começar pela perspectiva mais simples para alcançar ideias mais complexas. O princípio de abranger a totalidade e analisar um objeto em todas as suas faces desmantela-se com o ensaio. Este, na verdade, está à procura de captar o momento, registrar o pensamento inconstante, não se ocupa de apresentar certezas, nem seria possível ser diferente devido ao seu caráter fragmentário:

É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada. (Adorno, 2003, p. 35)

São as peculiaridades que interessam ao ensaio, o universalismo das ideias não atende às necessidades deste gênero que se baseia na descontinuidade dos pensamentos. Neste sentido, Adorno diz que “O ensaio deve permitir que a totalidade resplandeça em um traço parcial, escolhido ou encontrado, sem que a presença dessa totalidade tenha de ser afirmada” (Adorno, 2003, p. 35). É a totalidade de algo que não é o todo. Podemos dizer, portanto, que o ensaio tem essência ímpar, considerando que “seu assunto é sempre um conflito em suspenso” (Adorno, 2003, p. 35), espera-se por uma continuidade que não estará no texto, mas talvez em outros. Desse modo, o ensaio “resiste à ideia de ‘obra-prima’, que, por sua vez, reflete as ideias de criação e totalidade. [...] Sempre referido a algo já criado, o ensaio jamais se apresenta como tal nem aspira a uma amplitude cuja totalidade fosse comparável à da criação.” (Adorno, 2003, p. 36).

Destarte, Adorno explica porque, em sua percepção, o ensaio não se configura como um texto literário. Para o filósofo, o ensaio está mais próximo da formulação de teorias do que da criação artística, “em razão dos conceitos que nele aparecem, trazendo de fora não só seus significados, mas também seus referenciais teóricos.” (Adorno, 2003, p. 37). Neste ínterim, observa que o ensaio tenta abarcar todas as teorias possíveis e tem, como predisposição, a atitude de acabar com as opiniões que cercam tais questões teóricas. Assim, ele conclui que “O ensaio continua sendo desde o início, a forma crítica *par excellence*; mais precisamente, enquanto crítica imanente de configurações espirituais e confrontação daquilo que elas são com o seu conceito, o ensaio é crítica da ideologia.” (Adorno, 2003, p. 38).

Outro aspecto interessante ressaltado pelo filósofo da Escola de Frankfurt diz respeito ao ensaio possuir alguma relação com a retórica. Bem como o ensaio, a retórica era tida pelos acadêmicos apenas como uma forma de comunicação, sem valor expresso para a ciência. No caso do ensaio, conforme a perspectiva adorniana, a retórica se manifesta de acordo com a liberdade que aquela forma textual apresenta a seu público em relação ao seu objeto de estudo, “dá ao objeto a chance de ser mais ele mesmo” (Adorno, 2003, p. 41). Assim, Adorno demonstra a provável relação entre a retórica e o ensaio:

Talvez a retórica tenha sido sempre o pensamento adaptado à linguagem comunicativa. Esse pensamento tinha como objetivo a satisfação imediata, ainda que sucedânea, dos ouvintes. Justamente na autonomia da exposição, que o distingue da comunicação científica, o ensaio conserva vestígios daquele elemento comunicativo dispensado pela ciência. (Adorno, 2003, p. 41)

Contudo, não podemos aqui afirmar que o ensaio é uma forma textual totalmente livre de método ou simplesmente uma concatenação de pensamentos e ideias que se organizam no texto. Para melhor expressar essa concepção, Adorno faz um destaque a respeito do discurso empregado na produção de ensaios:

Pois o ensaio não se encontra em uma simples oposição ao procedimento discursivo. Ele não é desprovido de lógica; obedece a critérios lógicos na medida em que o conjunto de suas frases tem de ser composto coerentemente. Não deve haver espaço para meras contradições, a não ser que estas estejam fundamentadas em contradições do próprio objeto em questão. Só que o ensaio desenvolve os pensamentos de um modo diferente da lógica discursiva. (Adorno, 2003, p. 43)

Novamente, deparamo-nos com a abstração de que o ensaio possui método, mas sem método, há regras, mas estas não são explícitas. É a forma textual que se opõe à razão como artifício de construção. “O ensaio coordena os elementos, em vez de subordiná-los” (Adorno,

2003, p. 43), as ideias são independentes, não precisam necessariamente das outras para existirem; trata-se de uma “justaposição de elementos” (Adorno, 2003, p. 44). Não obstante, é importante notarmos que o ensaio “precisa a todo instante refletir sobre si mesmo” (Adorno, 2003, p. 44), isto é, linguagem e pensamento estão entrelaçados e carecem de serem tratados desta maneira, a forma de exposição nunca está alheia ao seu conteúdo. Diante disso, Adorno aponta o ensaio como uma forma *supracientífica*: diferente do discurso científico pura e simplesmente objetivo e que se preocupa com ordem e classificações, mas também distante dos sistemas filosóficos que buscam pela totalidade inalcançável.

Na realidade, “o ensaio tem a ver, todavia, com os pontos cegos de seus objetos” (Adorno, 2003, p. 44), ele se esforça para interpretá-los e tirar suas próprias conclusões, especialmente sobre aquilo que ainda não foi revelado ou explorado pela ciência. O ensaio é, portanto, a partir do ponto de vista adorniano, um novo formato para se fazer filosofia, o que se apresenta como uma concepção diferente daquela apontada por Georg Lukács; entretanto, tais ideias se aproximam, de certa forma, da visão Max Bense acerca deste gênero textual. Além disso, precisamos destacar que Adorno também integra em sua obra as concepções de Benjamin², uma vez que este é o primeiro a evocar o ensaio como uma forma de excelência para a filosofia.

Portanto, podemos afirmar que estamos diante de uma coletânea canônica a respeito do ensaio e de sua importância para a modernidade e, conseqüentemente, para o mundo contemporâneo. Salientamos que as obras que tratam do ensaio, aqui analisadas, servem como rol exemplificativo dos inúmeros estudos acerca deste tema. Como consequência, este será considerado nosso alicerce para avançarmos em direção às obras de Antonio Candido e Eduardo Lourenço, isto é, partimos da forma para introduzir o conteúdo, mas sem nunca nos esquecermos de que tais aspectos são indissociáveis. Sendo assim, propomos, na próxima sessão, aprofundarmo-nos em Candido e Lourenço com o objetivo de entender suas peculiaridades em relação à produção de seus ensaios e de como esta forma textual não está desvinculada do conteúdo a que se dedicaram.

² Evidenciamos a importância da contribuição de Walter Benjamin para a consolidação do ensaio como forma textual de relevância para a filosofia, especialmente na introdução da obra *Origem do drama barroco alemão*, publicada no Brasil em 1984 pela editora Brasiliense. Entretanto, optamos por não nos aprofundarmos neste texto, tendo em vista que esta dissertação não se propõe a discutir os conceitos e fundamentações da forma ensaio, mas, sim, apresentar, de modo abrangente, um referencial teórico acerca do tema. Desse modo, entendemos que as contribuições de Lukács, Bense e Adorno transmitem de modo satisfatório os pontos de vista que gostaríamos de abordar neste trabalho.

1.3 – O movimento ensaístico de Antonio Candido e Eduardo Lourenço

Conforme explicitado na introdução deste trabalho, o nosso ideal é percorrer a ponte sobre o Atlântico que une Brasil a Portugal, dedicando-nos às obras de Antonio Candido e Eduardo Lourenço. Assim, nada mais justo do que iniciarmos essa jornada inspecionando um dos pilares que sustenta essa ponte, pois entender a engenharia por trás desta construção se faz necessário a fim de que possamos nos sentir mais seguros para seguir nosso caminho. Nesse sentido, optamos por nos ocupar, primeiramente, com a estrutura desta ponte, ou seja, com a forma textual ensaio para que, desse modo, possamos analisar tanto a *aparência* quanto a *essência* desses textos.

Outro ponto relevante para esta seção é que, do mesmo modo que Antonio Candido entende que a construção da obra literária é um resultado do contexto sócio-histórico-cultural em que o autor está inserido e sua relação com o mundo real, propomos nos debruçar sobre seus ensaios e as obras de Eduardo Lourenço, também, considerando que a forma ensaística empregada por ambos os críticos é um efeito referente à realidade em que eles viveram e como se relacionavam com ela. Portanto, analisaremos, aqui, de modo geral, os ensaios de Candido e Lourenço, concebendo que seus textos são possíveis reduções da realidade do momento em que escreveram. Sendo assim, os elementos externos se tornam internos a suas obras, as quais, juntas, contam uma história, seja da literatura brasileira, ou da literatura portuguesa (e, em alguns momentos, de ambas).

Desde Montaigne até chegar a Antonio Candido ou a Eduardo Lourenço, sabemos que o ensaio ganhou espaço no âmbito acadêmico e se tornou, inclusive, paradigma no mundo ocidental. São inúmeros as obras e os autores que se dedicaram a essa forma de expressão. Podemos reconhecer, por conseguinte, o ensaio como um recurso universalizador que se torna elo de ligação entre diferentes culturas e nações, ou mesmo uma aproximação entre pontos de vista distintos. Portanto, compreendemos o ensaio como esse ponto de contato; é por meio dele que podemos, no caso de Candido e de Lourenço, assimilar as particularidades de Brasil e Portugal.

Ademais, o ensaio é uma forma textual altamente empregada no campo de estudos da literatura, especialmente como estratégia para a composição de crítica literária. Isso nos remete

à constatação de Lukács sobre o ensaio ser um texto que tem mais aspiração estética do que científica, assim sendo, uma forma de expressão muito mais subjetiva, maleável e flexível, a qual, no entendimento do filósofo, pode ser sinônimo de crítica. Não é por acaso que Antonio Candido inicia sua contribuição no âmbito da literatura como um crítico literário na revista brasileira *Clima* ainda no século XX.

Uma interessante ocasião para abordar a produção ensaística de Antonio Candido é iniciarmos esse percurso pela própria fala do professor em seu ensaio “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, publicado no livro *Literatura e Sociedade* em 1965. Na terceira parte deste texto, Candido explora as produções intelectuais do decênio de 1930-1940 e, para além da literatura, destaca também a forma do ensaio. Façamos a leitura do excerto:

Ao lado da ficção, o ensaio histórico-sociológico é o desenvolvimento mais interessante do período. A obra de Gilberto Freyre assinala a expressão, neste terreno, das mesmas tendências do Modernismo, a que deu por assim dizer coroamento sistemático, ao estudar com livre fantasia o papel do negro, do índio e do colonizador na formação de uma sociedade ajustada às condições do meio tropical e da economia latifundiária [...]. Os ensaios desse gênero se multiplicam, nesse decênio de intensa pesquisa e interpretação do país. Ajustando-se a uma tendência secular, o pensamento brasileiro se exprime, ainda aí, no terreno predileto e sincrético do ensaio não especializado de assunto histórico-social. (Candido, 2010, p. 131-132)

Por este ponto de vista, ao fazer referência ao que chama de “ensaio histórico-sociológico” e sua força como expressão do pensamento brasileiro, Candido está também nos apresentando a tradição na qual se formou. São obras como as de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior, pessoas que Antonio Candido acompanhava de perto, que ajudam e influenciam na construção do pensamento e da escrita do crítico literário. Podemos nos aventurar a dizer que Candido, a partir desse contexto, elabora sua própria forma de expressão: o ensaio histórico-literário acerca do Brasil. Desse modo, não podemos negar que sua escola foi o Modernismo, não só como movimento artístico, mas, sobretudo, no âmbito de uma nova forma de pensar que surgia naquela época.

De acordo com Célia Pedrosa (1994), a escolha de Antonio Candido pela forma ensaística “ao mesmo tempo em que lhe permite o exercício de um estilo pessoal, implica em vínculo com a história da reflexão crítica brasileira.” (Pedrosa, 1994, p. 163), uma vez que ele tem como precursores outros importantes escritores modernistas que se dedicaram ao ensaio, tais como Mário de Andrade, Ronald de Carvalho; inclusive, o crítico Sílvio Romero cuja obra fora objeto dos estudos de Candido em sua tese de livre-docência. O ensaísmo candidiano é,

portanto, uma força que se une à tradição de ensaios, especialmente, histórico-sociológicos no Brasil – como ele mesmo destaca – e também está em busca de “libertação do academismo, dos recalques históricos, do oficialismo literário” (Candido, 2010, p. 132).

O gênero ensaio se mostra, então, como uma ferramenta empregada por Antonio Candido, ao mesmo tempo, de modo consciente e inconsciente, para expressão do pensamento, permitindo-lhe explorar o movimento dialético que envolve a literatura e a experiência humana. O crítico brasileiro supera os padrões acadêmicos, adotando uma postura crítica diante das contradições sociais. Assim, a relação entre forma e conteúdo é essencial em seus ensaios, não só como objeto, bem como particularidade de seu ensaísmo. O ensaio lhe permite sair do mundo acadêmico e adentrar a sociedade como um todo, não como forma textual que tenha pretensão de ser apenas uma maneira de divulgar a ciência, mas, especialmente, a arte e sua intrínseca relação com vida e o cotidiano experienciado por todos os indivíduos.

Ademais, por ser uma forma textual que se ocupa em capturar o pensamento em movimento e fragmentário, o ensaio é capaz de apresentar as diferentes faces de um objeto, potencializando a dialética *ordem e desordem*, tal como a postura crítica de Candido, conforme evidencia Célia Pedrosa na introdução de sua obra *Antonio Candido: a palavra empenhada* (1994). Nesse viés, percebemos que o crítico brasileiro, ao eleger a configuração do ensaio para externalizar e transmitir seus pensamentos, está nos mostrando que esse gênero não só é uma característica herdada do Modernismo, mas também é a forma textual adequada para atingir seu público de modo satisfatório no momento em que produz seus textos. Trata-se aqui de um momento de busca da identidade brasileira, ou melhor, uma conjuntura em que o povo brasileiro tinha como demanda uma identificação após tantos anos de colonização. É claro que não estamos falando, aqui, de um país que procurava por unidade, mas que sentia a mais legítima necessidade de que sua diversidade fosse exposta e compreendida pelo mundo.

O ensaio é também um gênero textual que permite dar voz ao autor sem perder de vista a argumentação mais concreta que está envolta no ambiente tanto científico quanto filosófico. Observamos, nas obras de Antonio Candido, a liberdade de posicionamento, mas sempre muito bem sustentada por argumentos que evocam uma contextualização, a qual é reflexo de uma vida dedicada à leitura. A respeito dessa característica, Barros (2022) afirma que os ensaios de Candido foram capazes de unir a seriedade de sua crítica “a uma escrita singular que se faz notar, dentre outras coisas, pelos fortes traços autorais e, principalmente, pela simplicidade e

comunicabilidade – isso, contudo, sem cair em qualquer tipo de reducionismo ou simplificação dos assuntos a serem tratados.” (Barros, 2022, p. 120).

Assim, destacamos, no ensaísmo de Candido, a sua fluidez na produção de textos, os quais apresentam uma linha de raciocínio clara e sem o emprego exagerado de palavras e expressões, comumente, usadas no meio acadêmico. Podemos perceber, na verdade, a linguagem clara e possível de ser compreendida por grande parte dos indivíduos, isto é, de forma democrática, visto que o acesso ao ensino superior no Brasil do século XX ainda era restrito às elites. Essa postura, com certeza, é reflexo de sua atitude mental e do seu posicionamento social e político, pois Candido defendia a popularização da educação e da cultura no Brasil. Nesta perspectiva, ressaltamos a afirmação de Fonseca (2019):

Nota-se que, por buscar um tom de conversação e por esforçar-se para se distanciar de um vocabulário professoral, toda a sua produção se aproxima da forma ensaio e permite que sua fala seja marcada pela organicidade que permeia seus escritos, característica importantíssima para que o movimento do processo estudado seja captado verdadeiramente, sem risco de rupturas na verdade essencial dos acontecimentos e sem cair em uma forma panfletária. (Fonseca, 2019, p. 9)

Logo, apesar do tom, muitas vezes, simples que os ensaios de Candido apresentam, não podemos, de forma alguma, acusá-los de menos rebuscamento científico. A particularidade desses textos advém de sua, aparente, reflexão e juízo de valor modestos sobre produções literárias, mas que, em seu núcleo, está sempre bem estabelecida a relação com o contexto social em questão e fazendo alusão a outros autores e obras que dialogam com seus pensamentos. Sua maneira de expressão junto à forma do ensaio ditam o ritmo de uma narrativa a qual cria acerca da configuração da literatura no Brasil e de sua importância para a legitimação da cultura brasileira.

Conseqüentemente, consideramos que os ensaios de Antonio Candido, quando reunidos, contam uma história, especialmente, com seu livro incontornável: *Formação da Literatura Brasileira*, publicado em 1959. Assim, podemos afirmar que o intelectual brasileiro foi um *narrador* que construiu suas próprias histórias a partir daquilo que encontrou na literatura e as publicou em forma de ensaios. Talvez possamos dizer que Candido, com seus textos, elaborou um novo “gênero literário” que se apoia no imaginário e na ficção, rondando os limites tênues que estabelecem com a crítica literária, a sociologia e a literatura. Destacamos, assim, a afirmação de Octavio Ianni, no texto “Nação e narração”:

Ao refletir sobre escritos e escritores, os temas e os dilemas, Antonio Candido constrói toda uma ampla e complexa interpretação da gênese e transformação dessa história, em seus elementos e movimentos principais. [...] Aos poucos, no vaivém das narrativas constituídas pelos escritos, desenha-se uma ampla narrativa articulada, uma visão clara e matizada de aspectos marcantes da formação sociocultural do Brasil; atravessando a Colônia, a Monarquia e a República. (Ianni, 2022, p. 72)

Seguindo este raciocínio, Ligia Chiappini (2022) nos alerta que o ensaísmo de Antonio Candido reflete seu “Pensamento em processo, que está sempre examinando, tateando, tentando, retomando.” (Chiappini, 2022, p. 60). Tal característica dos textos do crítico brasileiro pode ser relacionado com o caráter fragmentário do próprio gênero ensaio. Não se trata, neste caso, da construção de um texto com aforismos ou de pensamentos soltos, mas, sim, de uma estrutura que, apesar de completa – com princípio, meio e fim –, nos permite, como leitores atentos, discernir um julgamento que não está necessariamente encerrado, pelo contrário, trata-se da apreciação disponível para ser discutida e da incorporação de novas ideias acerca do objeto de estudo. Deste modo, segundo Andrade e Vicente (2020),

Outro traço dos ensaios de Candido é o teor elíptico. Apesar de conter uma estrutura fechada e integral, eles não se encerram em si, mantendo-se abertos ao diálogo e à controvérsia, deixando espaço para novas contribuições ou reformulações [...]. O pensamento de Candido, portanto, se manteve sempre em processo de construção e propenso à reformulação. (Andrade; Vicente, 2020, p. 263-64)

Esse “teor elíptico” abrange a obra de Candido de tal forma que podemos ler seus ensaios e perceber que existe uma linha de pensamento que rege os textos, isto é, há um fio condutor o qual foi arquitetado durante anos de trabalho com a crítica literária e, claro, com a sala de aula como pilar de sustentação para o desenvolvimento de suas conjecturas acerca da relação entre literatura e sociedade. Poderíamos evocar neste cenário inúmeras obras de Antonio Candido com o propósito de demonstrar tal circunstância presente em seus ensaios; contudo, optamos por nos deter em dois textos de grande importância para compreender suas ideias, são eles “A literatura e a formação do homem” (1972) e “O direito à literatura” (1988).

Os dois textos selecionados para esta análise foram, na verdade, conferências pronunciadas em diferentes momentos. Em ocasião da XXIV Reunião Anual da SBPC, que aconteceu em São Paulo em julho de 1972, Antonio Candido proferiu a palestra “A literatura e a formação do homem”, a qual, posteriormente, foi incluída no livro *Textos de Intervenção* (2002). Quanto ao texto “O direito à literatura”, este é um discurso que figurou em um curso promovido, em 1988, pela Comissão de Justiça e Paz da Arquidiocese de São Paulo e, anos

depois, publicado na obra *Vários escritos* (2010). Apesar disso, entendemos que a estrutura e organização destes textos em nada diferem da forma que Candido construía seus ensaios.

Isto posto, em “A literatura e a formação do homem”, Antonio Candido nos apresenta um texto que trata da função humanizadora da literatura e, para alcançar tal finalidade, inicia seu raciocínio a partir do significado que a palavra função carrega consigo, tendo em vista “o papel que a obra literária desempenha na sociedade.” (Candido, 2002, p. 77). Como um bom ensaísta, podemos observar de que forma o crítico brasileiro se dispõe a experimentar o objeto de seu ensaio quando tenta abordá-lo das mais diversas perspectivas, inclusive, fazendo um questionamento a respeito da crítica literária: “Que incompatibilidade metodológica poderia existir entre o estudo da estrutura e o da função social?” (Candido, 2002, p. 77).

Conseqüentemente, o autor se ocupa em nos explicar a diferença entre tais abordagens literárias e ainda ressalta: “os estudos modernos de literatura se voltam mais para a estrutura do que para a função. Privada dos seus apoios tradicionais mais sólidos (o estudo da gênese, a aferição do valor, a relação com o público), a noção de função passa de fato por uma certa crise.” (Candido, 2002, p. 79). Neste ponto, podemos entender como a obra de Antonio Candido nos dá informações sobre o que está em voga nos estudos literários da época, mas também podemos sentir a necessidade do autor em tratar da função social da literatura, uma vez que esta “passa por uma crise”. Desse modo, Candido deixa claro a possibilidade de focalizar a abordagem social acerca da literatura sem se apagar, necessariamente, à metodologia estruturalista dos estudos literários.

Contudo, sabemos que o posicionamento dialético de Antonio Candido fará com que este ensaio seja um texto que irá explorar o papel social das obras literárias e a importância de compreender a literatura de múltiplas formas, especialmente pelo caráter humanístico intrínseco à forma textual ensaio. Neste viés, Candido aproveita para salientar que tal tendência de análise da literatura e sua relação com a experiência humana e os elementos contextuais estão surgindo naquela época no Brasil. Então, ele confirma a importância de tal direcionamento para a crítica literária:

Tanto quanto a estrutura, eles nos dizem de perto, porque somos levados a eles pela preocupação com a nossa identidade e o nosso destino, sem contar que a inteligência da estrutura depende em grande parte de se saber como o texto *se forma* a partir do contexto, até constituir uma independência dependente (se for permitido o jogo de palavras). Mesmo que isto nos afaste de uma visão científica, é difícil pôr de lado os

problemas individuais e sociais que dão lastro às obras e as amarram ao mundo onde vivemos. (Candido, 2002, p. 79 – grifo do autor)

Um ponto complementar do trecho acima é a ideia de afastamento do mundo científico, validado, naquela época, a respeito do ponto de vista da função social da literatura. Podemos observar que a própria forma textual usada por Candido para apresentar suas ideias também escapa, de certa maneira, do campo científico, considerando que tanto Max Bense quanto Theodor W. Adorno salientam que o ensaio não foi bem aceito no mundo acadêmico como forma textual para fazer ciência. Isto é, se levarmos em conta que o objeto deste ensaio de Antonio Candido não era considerado “científico”, ele não precisaria ser padronizado em uma estrutura formal acadêmica, podendo fazer usufruto da liberdade textual cujo tal gênero possui.

Assim, Candido, na primeira parte do texto, nos mostra uma delimitação entre a metodologia do estruturalismo na análise literária e a perspectiva da função social da literatura, destacando que esta faz parte de “um momento crítico, que indaga sobre a validade da obra e sua função como síntese e projeção da experiência humana.” (Candido, 2002, p. 80). Percebemos, então, o ânimo do crítico brasileiro em se dedicar a tal compreensão literária em virtude da sua própria relação com a realidade brasileira e a literatura que vinha sendo produzida no País.

No segundo momento do ensaio, Candido reflete sobre a função psicológica da literatura como um modo de suprir a “necessidade universal de ficção e de fantasia” (Candido, 2002, p. 80) dos indivíduos, independentemente do nível educacional, defendendo que “a necessidade de ficção se manifesta a cada instante; aliás, ninguém pode passar um dia sem consumi-la” (Candido, 2002, p. 81). De acordo com o crítico, a fantasia está intimamente ligada à realidade, pois aquela não surge do vazio, mas está pautada, por exemplo, em “fenômeno natural, paisagem, sentimento, fato, desejo de explicação, costumes, problemas humanos, etc.” (Candido, 2002, p. 81). Observamos, desse modo, que a argumentação de Candido se organiza a partir de aspectos relacionados à ideia de arte, relacionando com a criatividade, ideias adjacentes ao conceito de literatura e sua relação com a humanidade.

Um aspecto que merece realce nesse texto é a referência a Gaston Bachelard quanto à investigação sobre a formação do espírito científico, contrapondo à ideia de imaginação fantástica que acomete o artista. Esse é o recurso que Antonio Candido usa para sustentar seus argumentos e nos mostra a amplitude do seu conhecimento, demonstrando, inclusive, sua

postura de *close reading*³. Tal procedimento evidencia, também, como o crítico brasileiro, com seu raciocínio, propõe um novo arranjo para a discussão acerca da “função integradora e transformadora da criação literária com relação aos seus pontos de referência na realidade.” (Candido, 2002, p. 82).

Ao longo do texto, alguns questionamentos são apresentados ao público, perguntas que apresentam respostas sugestivas, as quais são formas de nos levar para um passeio pela mente do crítico brasileiro, estabelecendo, portanto, um vínculo com seu interlocutor. Isso é o que ocorre, por exemplo, quando Candido nos mostra a relação que estabelece entre a literatura e a formação educacional no Brasil. Assim, ele compreende que “Longe de ser um apêndice da instrução moral e cívica (esta apoteose matreira do óbvio, novamente em grande voga), ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela, – com altos e baixos, luzes e sombras.” (Candido, 2002, p. 83). Logo, para o crítico brasileiro, a literatura não se restringe ao ambiente escolar, nem se submete a limites de interpretação ou análise que possam ser estabelecidos por normas convencionadas para educação.

Novamente, o texto deixa em evidência a opinião do autor sobre o momento vivido da realidade, em que se buscava irradiar valores morais e cívicos na educação, parte de um ideal político da época. Sabemos que, quando este ensaio foi apresentado por Antonio Candido na SBPC, o Brasil encontrava-se em plena Ditadura Militar, a qual, evidentemente, interferiu em todos os âmbitos sociais brasileiros, o que não seria diferente na educação. Esta, assim como em outras esferas do País, foi inundada pelas convicções nacionalistas de exaltação da nação por meio do estabelecimento de princípios morais e patrióticos que subverteram a formação escolar brasileira, principalmente, em relação à liberdade de expressão dos cidadãos.

Neste viés, Candido enfatiza que a função humanizadora da literatura atravessa sim a formação educacional, mas não é apenas isso que importa para que seu papel social seja efetivo. Assim, conclui que a literatura “não *corrompe* nem *edifica*, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver.” (Candido, 2002, p. 85 – grifos do autor). Ou seja, a obra literária não possui responsabilidade pedagógica de ensinar o que é certo ou errado; pelo contrário, ela transfigura

³ Em linhas gerais, o *close reading* consiste na leitura atenta de obras literárias, dando atenção aos detalhes que configuram o texto, isto é, à linguagem, ao estilo de composição, à intertextualidade, entre outros elementos textuais. Ver: <https://www.york.ac.uk/english/about/writing-at-york/writing-resources/close-reading/>.

a realidade e, ao fazer isso, é possível que seu público encontre tanto o bem quanto o mal e, assim, faça seus próprios julgamentos, influenciando na formação do caráter e da personalidade dos sujeitos.

Por fim, no terceiro ponto do texto de Candido, ele questiona se “teria a literatura uma função de conhecimento do mundo e do ser?” (Candido, 2002, p. 85). Para responder tal questionamento, o crítico brasileiro faz referência às perspectivas de estética marxistas, as quais entendem a literatura como “uma forma de conhecimento, mais do que uma forma de expressão e uma construção de objetos semiologicamente autônomos.” (Candido, 2002, p. 85). Apesar de reconhecer a validade dessa concepção, Antonio Candido instiga os leitores a analisar qual destes três aspectos se sobressai em uma obra literária: o conhecimento, a forma de expressão, ou a autonomia do texto literário.

Assim, a fim de experimentar seu objeto de diferentes formas, o crítico se vale de alguns exemplos do regionalismo na literatura brasileira, os quais serão imprescindíveis para demonstrar que a resposta da pergunta inicial desta parte do texto é dialética, sobretudo, tendo em vista que “a sua função social [do regionalismo brasileiro] foi ao mesmo tempo humanizadora e alienadora, conforme o aspecto ou o autor considerado.” (Candido, 2002, p. 86). Mais uma vez, Candido demonstra o *close reading* quando contrapõe as obras de Coelho Neto e Simões Lopes Neto, com o propósito de evidenciar como a linguagem empregada em obras regionalistas é relevante para que seus leitores possam ou não se sentirem próximos da literatura e, conseqüentemente, “incorporar à sua experiência humana mais profunda o que o escritor lhe oferece como visão da realidade.” (Candido, 2002, p. 92).

Ademais, observamos que Antonio Candido faz um parêntese na sua explicação a fim de destacar a relação da crítica literária de então com as obras consideradas regionalistas. É interessante perceber como, nesta ocasião, está presente a atitude ensaística de capturar o pensamento em processo característico do ensaio – de acordo com a concepção adorniana –, os labirintos em que as ideias se desdobram, o fragmento do texto a que ele se dedica a tratar do regionalismo e sua crítica não está diretamente relacionado com o tema central do ensaio e não é desenvolvido por inteiro. Estamos diante do raciocínio que é suspenso, mas que, para o leitor interessado, pode ser, na verdade, motivação para procurar respostas sobre esse tema em outras obras do crítico brasileiro.

As ideias que foram abordadas por Antonio Candido no ensaio analisado não podem ser consideradas de modo totalizante, acabado ou fechado. O crítico brasileiro termina seu texto quando acredita que precisa finalizar, mas isso não significa que todos os aspectos relativos ao tema foram desenvolvidos. Na verdade, o que observamos é que, em outros textos, as ideias aqui apresentadas podem ser complementadas ou, até mesmo, repensadas pelo ensaísta. É o que acontece, por exemplo, com o tópico do regionalismo, o qual é recorrente nas obras de Candido, mas, principalmente, com a temática que envolve a relação entre a literatura e a formação do homem. Para tanto, podemos recobrar o famoso ensaio “O direito à literatura”, no qual o intelectual brasileiro defende que o acesso à literatura é, sim, um direito humano que precisa ser garantido a todos os indivíduos.

É muito interessante como, neste ensaio de 1988, Antonio Candido inicia afirmando que o tema que lhe foi atribuído, “direitos humanos e literatura”, é constituído de dois elementos, aparentemente, desconectados – o que, se pararmos para analisar, faz jus a uma característica que é inerente ao gênero ensaio: unir temas que são supostamente desconexos e experimentá-los de diferentes pontos de vista. Esta não é uma mera coincidência; na verdade, podemos afirmar que há intencionalidade do crítico brasileiro na escolha do gênero ensaio para tratar de seu objeto, que é a literatura e sua relação com o ser. Neste sentido, antes de iniciar a abordagem literária, Candido expõe alguns conceitos referentes aos direitos humanos, para, então, nos apresentar seu entendimento acerca do tema e, assim, relacioná-lo com a literatura, considerando-a uma demanda social patente. Esta organização inicial do texto parece, até mesmo, ser uma justificativa inconsciente (e quase imperceptível) do autor para a escolha do ensaio como forma de expressão.

Ademais, a primeira parte do ensaio “O direito à literatura” é, na verdade, uma breve explicação com palavras e frases muito simples, sem jargões acadêmicos, sobre o que são os direitos humanos e como eles foram, aos poucos, ganhando espaço no Brasil. Antonio Candido toca, especialmente, no imbróglio que diz respeito ao posicionamento político – tratando da postura de regimes ditatoriais no mundo, até a ambiguidade do cenário político brasileiro daquela época, com a direita conservadora, a esquerda e aqueles que se diziam de centro – e sua relação com a pobreza. É muito interessante como, para abordar tal assunto, a linguagem empregada pelo crítico brasileiro é democrática e acessível, o que demonstra o empenho de Candido em assegurar o acesso à informação a que todos os sujeitos deveriam ter direito, refletido também na escolha da forma textual.

No segundo tópico do ensaio, o autor inicia a sua análise a respeito da relação que pode ser estabelecida entre os direitos humanos e a literatura. Para tanto, ele apresenta o impasse em torno dos direitos humanos: “reconhecer que aquilo que consideramos indispensável para nós é também indispensável para o próximo.” (Candido, 2011, p. 174), pois, como indivíduos sociais, muitas vezes, egoístas, e inseridos numa sociedade capitalista que privilegia o “eu” em detrimento do “nós”, tendemos a acreditar que os nossos direitos são mais imperativos que os das outras pessoas. Desse modo, o ensaísta faz um questionamento que, certamente, inquieta o público-leitor: “Mas será que pensam que o seu semelhante pobre teria direito a ler Dostoiévski ou ouvir os quartetos de Beethoven?” (Candido, 2011, p. 174).

Ainda neste tópico do ensaio, Candido alerta que, para que possamos compreender a questão que envolve os direitos humanos, é preciso que consideremos os conceitos de *bens compressíveis* e *bens incompressíveis*, definidos pelo sociólogo francês Louis-Joseph Lebret. A princípio, é necessário entender que tais características estão relacionadas ao que podemos classificar como algo que pode ou não ser negado aos sujeitos. Neste caso, alimentação, moradia e saúde seriam “bens incompressíveis”, enquanto objetos supérfluos, tais como cosméticos, enfeites, etc. seriam “bens compressíveis”. Contudo, existe uma linha tênue que separa tais grupos, e é neste ponto em que a arte e a literatura se encontram, pois, segundo o crítico brasileiro, “são bens incompressíveis não apenas os que asseguram a sobrevivência física em níveis decentes, mas os que garantem a integridade espiritual.” (Candido, 2011, p. 176).

As reflexões introdutórias do texto de Antonio Candido são fundamentais para mostrar ao leitor seu juízo a respeito da relação que a literatura estabelece com os direitos humanos. Afirmações feitas com frases simples e muito claras conduzem a argumentação do crítico brasileiro e arquetam um vínculo mais próximo com o público. Ademais, o ensaio está repleto de referências a outros textos e a autores que dialogam com as ideias de Candido quanto à importância da literatura para a formação do ser humano. Tudo isso nos faz perceber que o crítico transita entre um tom mais prosaico e a erudição, o que, conseqüentemente, nos mostra a destreza de Antonio Candido em produzir ensaios que podem ser, à primeira vista, textos muito triviais, mas que carregam, em seu íntimo, grandes contribuições para o desenvolvimento do conhecimento humano.

Neste contexto, no terceiro ponto do ensaio, Antonio Candido se presta a investigar se a literatura realmente faria parte da categoria dos *bens incompressíveis*. Desse modo, o autor

apresenta uma definição de literatura de forma mais generalizada, isto é, Candido explica que a literatura abarca tanto obras que constituem o cânone, como também as mais diversas expressões literárias ligadas ao folclore. O raciocínio do crítico brasileiro segue pela via de que todo ser humano é envolvido pela literatura, especialmente pela capacidade de imaginação, e que não é possível viver sem ela um dia se quer. Portanto, ele afirma: “Ora, se ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura concebida no sentido amplo a que me referi parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito.” (Candido, 2011, p. 177).

Antonio Candido argumenta que a literatura é um elemento imprescindível para o *equilíbrio social*. Assim, o crítico retoma a discussão presente no texto “A literatura e a formação do homem”, enfatizando que a literatura é responsável pela humanização dos indivíduos, uma vez que ela é representação da própria vida, ela nos faz rir e chorar, amar e odiar, viver e morrer. Ou seja, a literatura carrega consigo a contrariedade da vida humana, sendo, conseqüentemente, um fator que nos permite conhecer o mundo e os sujeitos. A sua força é pautada em ajudar a constituir o ser humano, principalmente quando estabelece conflitos entre aquilo que é colocado como verdade absoluta em determinado contexto e tudo que transcende e afronta tal instituição.

À vista disso, Antonio Candido explora, nos próximos tópicos deste ensaio, argumentos que sustentam seu ponto de vista em relação à literatura ser um direito humano, relacionando com a ideia da função humanizadora da arte. Com tal propósito, o crítico brasileiro apresenta um conceito detalhado da arte literária (o qual será mais aprofundado no próximo capítulo). Sendo assim, Candido enumera três aspectos acerca da literatura: “(1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente.” (Candido, 2011, p. 178-9).

Ao explicar cada um desses aspectos, os quais demonstram a autonomia da arte e sua relação com (e sendo também em si) a experiência humana, Antonio Candido revela-nos os pontos cegos do objeto de seu texto, conforme nos diz Adorno em “O ensaio como forma”. Torna-se importante destacar, então, que a forma textual empregada pelo crítico brasileiro possibilita que seja colocado em evidência o movimento dialético suscitado pela literatura, visto que o próprio gênero ensaio também se compõem de forma dialética. Neste movimento,

estrutura, significado, expressão e conhecimento são as faces da literatura que atuam simultaneamente em nós, leitores, fazendo com que possamos nos conectar a ela.

Ainda sobre as estratégias de composição do ensaio, o intelectual brasileiro lança mão de muitas referências a fim de tornar suas ideias mais compreensíveis. É o que acontece, por exemplo, com o uso do provérbio “Mais vale quem Deus ajuda do que quem cedo madruga.” (Candido, 2011, p. 180) ou com a citação de alguns versos da obra *Marília de Dirceu*, de Tomaz Antonio Gonzaga, empregados para explicar a relação entre a estrutura de um texto e sua capacidade de organizar o caos dos pensamentos e sentimentos tanto do autor, bem como do leitor. Tal procedimento evidencia um método ensaístico de Antonio Candido, considerando que esta é uma forma de se mostrar próximo ao público, alcançando aqueles que são mais ou menos letrados. Além disso, notamos o procedimento de experimentação do tema “direitos humanos e literatura” de modo muito proveitoso, tocando, nesta ocasião, tanto no conhecimento popular quanto no erudito.

Outro aspecto que Antonio Candido destaca no ensaio é a questão de que as obras literárias podem chamar a atenção para os problemas sociais, o que mais uma vez explicita a relação entre literatura e direitos humanos. Para tratar desta literatura empenhada, o crítico nos apresenta diversos exemplos de obras, tais como *Os miseráveis*, de Victor Hugo, e a série de livros *Rougon-Macquart*, de Émile Zola, as quais não só descrevem a situação de miséria de muitos indivíduos, como também fazem crítica à sociedade burguesa em ascensão após a Segunda Guerra Mundial. Em relação ao Brasil, o crítico também reconhece tal postura na produção literária brasileira: “No Brasil isto foi claro nalguns momentos do Naturalismo, mas ganhou força real sobretudo no decênio de 1930, quando o homem do povo com todos os seus problemas passou a primeiro plano e os escritores deram grande intensidade ao tratamento literário do pobre.” (Candido, 2011, p. 187).

Nesta conjuntura, Antonio Candido relaciona a literatura com a realidade vivida em muitos países em situação de subdesenvolvimento e afirma que a desigualdade social é um fator que impede a fruição literária, tendo em vista que “quanto mais igualitária for a sociedade, e quanto mais lazer proporcionar, maior deverá ser a difusão humanizadora das obras literárias, e, portanto, a possibilidade de contribuir para o amadurecimento de cada um.” (Candido, 2011, p. 189). Assim, o crítico brasileiro se posiciona em relação à importância da valorização da cultura e do conhecimento para sociedade e que todo sujeito deveria ser capaz de transitar

entre os níveis mais simples e mais eruditos de compreensão. Contudo, o principal empecilho para que isso se concretize é a falta de oportunidade, e não a falta de capacidade dos sujeitos, pois, como Candido evidencia com exemplos pessoais, a literatura possui alcance universal. Portanto, as ideias do ensaio “O direito à literatura” nos levam a compreender que a arte, em especial a literatura, faz parte da experiência humana, além de ser capaz de nos humanizar. A arte literária é, portanto, uma forma do ser humano se (re)conhecer e de aprender sobre a realidade e o mundo, e esse é um direito, de acordo com Antonio Candido, inalienável, um bem incompressível, isto é, um direito humano que precisa ser garantido a todo e qualquer indivíduo.

Por fim, ao analisar a construção dos dois ensaios do crítico brasileiro, observamos que existe uma continuação do desenvolvimento das ideias entre os textos. Ademais, tanto a obra de 1972 quanto a de 1988 evidenciam o posicionamento sócio-político de Antonio Candido diante das realidades, seja em meio à Ditadura Militar, seja no âmbito da elaboração da Constituição do Brasil, em vigor atualmente. Por isso, o ensaio se encaixa tão bem como sua forma de expressão, sendo-lhe possível manifestar opinião acerca dos problemas de seu tempo sem perder a qualidade intelectual que o trabalho de um crítico exige, inclusive, entregando ao leitor a possibilidade de fruir um texto que seria, aparentemente, objetivo, mas que, na verdade, revela a subjetividade humana. Logo, o ensaio candidiano, no contexto brasileiro, se apresenta, como forma revolucionária, que busca ultrapassar os limites do academicismo e quer atingir também a grande massa, sem presunção de ser tão erudito que seja entendido apenas pelos mais letrados. Antonio Candido acredita que, por meio da linguagem, também é possível lutar contra qualquer pensamento reacionário e é, exatamente, isso que encontramos em seus ensaios. Por isso, ética e estética se combinam nas obras do crítico brasileiro, o que nos ajuda a desvendar os caminhos complexos de uma mente brilhante.

Após a abordagem feita sobre Antonio Candido e seu ensaísmo, vamos nos deter, agora, na obra de Eduardo Lourenço e sua importância como ensaísta. Não se trata aqui de uma tentativa de comparação entre os críticos, mas, sim, de uma possível explanação acerca da obra lourenciana, a qual é perceptivelmente diferente de Candido – especialmente quando consideramos os pilares de formação de cada um, sendo que o crítico brasileiro tinha formação em Ciências Sociais na Universidade de São Paulo e, posteriormente, obteve a livre docência em literatura, pela mesma instituição; enquanto o português estudou Ciências Histórico-Filosóficas na Universidade de Coimbra. Assim, entender as estratégias de composição dos ensaios lourencianos é muito importante para que possamos compreender seu posicionamento

diante do contexto em que esteve inserido, especialmente, as questões que envolvem a nação portuguesa.

Primeiramente, precisamos afirmar que não é fácil ler Eduardo Lourenço, é preciso tempo, dedicação e muito trabalho. São inúmeros os textos que compõem sua obra, na qual, muitas vezes, nos perdemos, tendo em vista que diversos assuntos despertavam o interesse do pensador português. Ao entrar em contato com o universo das obras de Eduardo Lourenço, conseguimos perceber que seus ensaios são expressão de seus *labirintos do pensamento*, os quais não têm solução; assim, o ensaio se tornou uma possibilidade de organização do caos das ideias. Deste modo, a obra de Lourenço é heterogênea e complexa, pois o ensaísta foi capaz de enveredar por muitos temas, seja a literatura, a filosofia, a questão colonial, até mesmo a pintura e a música; portanto, enfrentar os ensaios lourencianos exige-nos muito.

Possivelmente esta seja a única característica que podemos apontar de forma generalizada acerca de Lourenço: os ensaios, pois sua extensa obra é composta de diferentes discursos espalhados em prefácios de livros, publicações em jornais e revistas, entrevistas etc. e muitos são os epítetos que podemos usar para lhe fazer referência: pensador, professor, crítico, filósofo, escritor, entre outros. Esses textos, aparentemente, dispersos, por sua vez, representam um todo, uma obra-prima que não envelheceu e continua sendo importantíssima para entendermos a atualidade. A versatilidade de composição de Eduardo Lourenço é o que tanto nos fascina.

Apesar da multifacetada obra lourenciana, há uma característica dos ensaios do crítico português que podemos apontar como orientação do seu posicionamento diante da vida: a heterodoxia. A heterodoxia é particularidade daquele que pensa de modo contrário, diferente daquilo pré-estabelecido (pensamento ortodoxo). Esta é, então, a atitude de Eduardo Lourenço em face do mundo, é a posição que o define como pensador e como homem. Assim, segundo Celeste Natário (2023),

Heterodoxo por “convicção”, sempre duvidando de verdades apresentadas como definitivas, Eduardo Lourenço, na sua permanente inquietação, desenvolve um profundo sentido crítico que sempre e até ao fim da vida revela o seu anti-sistematismo, o seu pensamento livre, o seu modo subversivo mas sempre encantatório com que nos apresenta o seu pensamento. (Natário, 2023, p. 3)

Tal idiossincrasia lourenciana pode ser relacionada diretamente com a forma de expressão que elegeu, o ensaio. Considerando que este é um gênero que não busca por postular

verdades – como Max Bense atesta –, Lourenço usa da forma e da linguagem ensaística para recusar e questionar ideias e pensamentos dogmáticos. Assim, a obra lourenciana não só provoca a reflexão do leitor a respeito do objeto em questão, como também coloca seu próprio pensamento em discussão. O público, portanto, é instigado a pensar, interpretar e interrogar junto com Eduardo Lourenço.

Dos inúmeros textos e entrevistas de Eduardo Lourenço, uma fala do crítico ficou muito famosa: “A única coisa que verdadeiramente eu quero ser é escritor – o resto não me interessa nada. Poeta, ainda seria melhor. Como não pode ser, escritor... [risos]” (2003)⁴. É a partir desta perspectiva que muito se fala de Lourenço como um escritor de ideias e poeta da filosofia. Tal imagem é um efeito que seus ensaios produzem nos leitores, considerando que a obra lourenciana carrega consigo a linguagem poética e o pensamento filosófico. As metáforas – e, claro, outras figuras de retórica – são peças essenciais para o desenvolvimento do raciocínio nos ensaios de Lourenço, mas estas não omitem sua preocupação filosófica acerca do mundo e do tempo.

Assim como já assinalado anteriormente, a forma do gênero ensaio não se enquadra em padrões científicos ou segue modelos pré-estabelecidos, como bem destaca Theodor W. Adorno. Esta característica do ensaio é muito perceptível nas obras de Eduardo Lourenço, uma vez que sua escrita não cabe em fôrmas ou normas acadêmicas – para quem busca em seus textos tal rigor, há “sempre uma impressão de lacuna ou incompletude” (Vecchi, 2020, p. 375). A verdade é que não existem muros ou amarras que impeçam a escrita de Eduardo Lourenço. Ele transgride verdades tidas como absolutas, ele invade diferentes âmbitos do conhecimento, sua liberdade o possibilita entrar e sair de lugares novos ou daquilo que se pode chamar de panteão. Neste sentido, podemos também assinalar que os ensaios lourencianos foram, aos poucos, ganhando espaço nas universidades, tendo em vista a sua contribuição ímpar, principalmente, para a filosofia e a cultura portuguesa.

Ademais, segundo Roberto Vecchi (2020), o gênero ensaio permite que Eduardo Lourenço expresse a sua “arte do pensamento”. Mesmo que as ideias e as reflexões sejam aparentemente inacabadas e fragmentadas nos textos lourencianos, a associação de pensamento, escrita e ensaio é, possivelmente, a “fórmula mágica” para a manifestação do seu pensamento

⁴ Trecho da entrevista *O que eu queria mesmo era voar*, concedida a José Carlos de Vasconcelos, publicada na revista *Visão*, em maio de 2003.

em movimento. Portanto, Vecchi (2020) afirma sobre Eduardo Lourenço: “A leveza e a beleza da escrita com que realiza, de modo simples e direto, o imenso trabalho de reconfiguração crítica de enormes tradições [...] é o que permite invocar a existência de uma verdadeira arte de pensar” (Vecchi, 2020, p. 383). Observamos, então, que o ato de pensar lourenciano é arte e seus ensaios constituem uma obra-prima.

Para tratar da ensaística lourenciana, não poderíamos nos abster de fazer referência a outro grande ensaísta português, João Barrento e sua obra *O gênero inquieto*, publicada em 2010. O livro – já há muito tempo esgotado em Portugal – é um guia para compreendermos o ensaio, o qual é apresentado por Barrento como flexível, ambíguo, inquieto, “um texto singular, a que nunca se conseguirá chegar com uma sistemática dos gêneros” (Barrento, 2010, p. 27). Esta ausência de “sistemática” é, muitas vezes, entendida como um problema, entretanto, Barrento destaca que o ensaio é um texto em que o autor se revela e expõe sua subjetividade em relação ao objeto: “Já no início, em Montaigne, é esse o *método* do ensaio: a aproximação progressiva *de si através do objeto*” (Barrento, 2010, p. 17 – grifos do autor).

Neste sentido, Barrento contempla em seu livro diversas referências canônicas acerca do ensaio e, então, sugere a classificação lourenciana para este gênero: “O.L.N.I. (Objeto Literário Não Identificado - nem identificável, diz Eduardo Lourenço, que o conhece de perto)” (Barrento, 2010, p. 28). Desse modo, para o autor de *O gênero inquieto*, a escrita lourenciana é muito importante para a concepção do que é um ensaio e como essa forma textual se coloca dentro do cenário português, devido ao principal objeto dos ensaios de Lourenço ser a própria nação portuguesa. Assim, Barrento afirma que:

Ninguém, melhor do que ele, conseguiu ir-nos formando, num exercício de permanente autognose alicerçado – embora o estilo livre e poeticamente soberano do seu ensaísmo por vezes pareça disfarçá-lo – num cruzamento único e seguro de disciplinas várias e dos seus instrumentários conceituais, cruzamento esse em larga medida responsável pelo repetido uso do adjetivo “fascinante” quando se fala do seu ensaísmo. (Barrento, 2010, p. 112)

A identificação do país lusitano é o tema recorrente dos ensaios lourencianos e, conseqüentemente, é um fio condutor da sua obra, a qual, muitas vezes, é vista como uma narrativa de Portugal e dos portugueses ao longo da História. A preocupação de Eduardo Lourenço com a cultura portuguesa faz com que ele encontre a literatura como expressão cultural, a qual questiona e critica. Desse modo, muitos ensaios lourencianos estão entre a filosofia e os estudos literários, ele transpassa a fronteira entre estes dois universos sem abdicar

de uma ou de outra forma de pensar. Além disso, falar de arte sem se aproximar de uma linguagem que preze pela estética, seria impossível – como alerta o filósofo frankfurtiano Adorno. Portanto, observamos que não é possível separar, de forma objetiva, os aspectos literários dos filosóficos presentes nos textos de Eduardo Lourenço.

Entretanto, não há o que questionar em relação à forma textual lourenciana: ele foi um grande ensaísta, e, provavelmente, não haveria outra maneira de se expressar, uma vez que a própria heterodoxia é um traço do ensaio, como destaca Barrento: “Na sua heterodoxia, o ensaio trabalha o lado cego dos seus objetos (Adorno), fazendo explodir conceptualmente o que não cabe nos conceitos” (Barrento, 2010, p. 43). Eduardo Lourenço reconhece, então, na linguagem ensaística a sua própria postura perante o mundo: dar a ver os “pontos cegos” e jogar luz sobre o objeto, apresentando sempre diferentes possibilidades de dizer e de refletir.

Nesta perspectiva, com o fito de apresentar as ideias de Lourenço e sua construção ensaística, propomos analisar brevemente dois ensaios de grande relevância em sua obra: “Repensar Portugal”, de 1978, e “Tempo português”, de 1996. O primeiro é uma análise de como os portugueses reconhecem seu país, considerando, principalmente, a influência do Salazarismo e sua repercussão ideológica-cultural. Já o segundo ensaio conta com um balanço, de acordo com as ideias de Lourenço, acerca de Portugal e sua relação com o processo de globalização, especialmente em termos culturais no final do século XX. Também é interessante destacar que o tempo cronológico que separa os ensaios é um fator importante para compreensão de suas ideias, considerando que há, evidentemente, o amadurecimento do autor e, conseqüentemente, um contexto sócio-histórico diverso.

O ensaio “Repensar Portugal” foi publicado originalmente no nº 2 da revista *Abril* em 1978, e faz parte do rol de textos escolhidos para compor um dos livros mais importantes de Eduardo Lourenço: *O labirinto da saudade: Psicanálise mítica do destino português*, publicado pela primeira no final da década de 1970. O texto, de forma geral, trata a respeito de como os portugueses precisavam trabalhar para mudar a imagem de Portugal no contexto sociocultural pós-revolução de 1974. Isso porque Lourenço acreditava que a mitologia e a ideologia eram dois aspectos que impediam os lusitanos se enxergassem dentro de sua própria realidade.

Este ensaio, como muitos outros textos lourencianos, inicia com uma epígrafe. Neste caso, Almeida Garrett é evocado como referência para abordar a ideia inicial da obra: os portugueses pouco conhecem o seu próprio país e, por isso, a identificação de Portugal pelos

seus cidadãos é, muitas vezes, diferente da realidade. Além disso, é pertinente ressaltar também, desde já, uma característica recorrente nos ensaios de Eduardo Lourenço que é iniciar seu texto com afirmações que parecem nos conduzir diretamente para uma conclusão. Assim, é muito interessante como este recurso ensaístico – o qual não é exclusivo de Lourenço – desperta no leitor interesse pelo desenrolar do raciocínio que só pode ser compreendido ao lermos o texto integral.

Neste sentido, o mote deste ensaio se baseia na ideia de que o português está preocupado em “*viver mais a sua existência do que compreendê-la.*” (Lourenço, 2000, p. 67 – grifos do autor). Segundo Lourenço, esse comportamento não é novo, na verdade, já estava presente no século XIX e confirma a ideia de que “*estamos ausentes da nossa própria realidade.*” (Lourenço, 2000, p. 68 – grifos do autor). É a partir desse entendimento que o ensaísta vai abordar, por meio de diferentes ângulos, o objeto deste texto, o qual é a questão de Portugal reclamar por uma revisão da forma que seu povo o julga, compreende e reconhece perante o mundo, especialmente, no contexto europeu.

Lourenço aponta que a ditadura salazarista reforçou a ideia de que Portugal deveria se ocupar de sua própria imagem, influenciado por um nacionalismo exacerbado. Apesar disso, o crítico reconhece, no antigo regime, que “ao nível da erudição, do folclore, da própria historiografia, alguma coisa se fez no sentido de um conhecimento mais sério e concreto de vários aspectos da realidade portuguesa” (Lourenço, 2000, p. 68). Contudo, tal postura do governo de Salazar ainda estava ancorada no passado colonial lusitano e instalada no mito de nação destinada a grandes feitos e descobertas. Não por acaso, grandes produções literárias desta época, segundo o crítico português, não revelavam a verdade sobre este país e seu povo, pois “ficaram eivadas de folclore superficial ou de proselitismo nacionalista” (Lourenço, 2000, p. 68).

Entretanto, esta não foi a única forma que as produções culturais analisaram e representaram o país lusitano. Havia também um movimento que Lourenço chama de *contra-imagem*, no qual as obras “têm em comum a vontade de ‘renovar’ ao rés-dos-textos (históricos, cartográficos ou culturais) uma imagem (ou imagens) do devir nacional de conhecido e forte impacte, mas quase todas elas imbuídas de uma potente e estruturante perspectiva ‘ideológica.’” (Lourenço, 2000, p. 69). Conseqüentemente, assim como a visão nacionalista e idealizadora de

Portugal apoiada pelo salazarismo, essa perspectiva ideológica da contra-imagem foi problemática, pois ela também corrompia o entendimento da verdade e da realidade portuguesa.

Assim, a ditadura de Salazar dominou todos os aspectos sócio-político-culturais e isso se tornou um obstáculo para “*olhar a fundo a realidade portuguesa*” (Lourenço, 2000, p. 69 – grifo do autor). Contudo, não impediu que surgissem “autores e obras que renovam profundamente a *imagem dos Portugueses sobre Portugal*” (Lourenço, 2000, p. 69 – grifo do autor). Lourenço, então, destaca que isso não se trata de algo que surgiu com a Revolução de 25 de abril de 1974, mas, sim, que já era uma postura literária que se observava nos últimos dez anos do regime. Na verdade, essa mudança de atitude advém da necessidade de atualização daqueles que Lourenço chama de “mais liberalizantes do salazarismo” (Lourenço, 2000, p. 70), regime que já se via fadado ao fracasso.

É interessante ressaltar, aqui, como a argumentação do ensaio ronda, a todo momento, a importância da literatura como recurso fundamental para que haja a mudança de postura dos portugueses em relação à sua própria realidade. Desse modo, Lourenço diz:

é claro que nada é mais decisivo em matéria de autognose pátria que o aparecimento de obra ou obras maiores através das quais a *nossa imagem* recebe ou anuncia uma perturbação qualitativa de tal natureza que é afinal e apenas no seu espelho que só nos damos conta do outro que somos, da pátria diferente que devimos. (Lourenço, 2000, p. 70 – grifo do autor)

A literatura é, portanto, o *espelho* que pode refletir o povo português, o qual, cada vez mais, precisa apoderar-se de quem é e do lugar onde vive, para que, dessa forma, possa realmente se (re)conhecer e ser visto pelo outro. Assim, Lourenço argumenta em favor da ideia de “repensar Portugal”, mas ele também compreende que este esforço já está sendo feito a um tempo, não é, necessariamente, uma novidade, – o que podemos relacionar com um dos aspectos apontados por Lukács acerca do ensaio: “faz parte de sua essência não extrair coisas novas do nada, mas simplesmente reordenar coisas em que algum momento foram vivas.” (Lukács, 2017, p. 43). Desse modo, percebemos como a própria forma textual empregada pelo crítico português se revela como adequada às questões que discute, isto é, a literatura como reflexo cultural de uma nação que precisa se reconhecer e conectar consigo.

Eduardo Lourenço não quer com este ensaio dizer qual a imagem de Portugal deve surgir após ser “repensado” pelos próprios portugueses. A intenção é sempre de provocar dúvidas, possibilitar a reflexão sem, necessariamente, apontar respostas ou soluções para tal

questão. Assim, o crítico indica que é necessário revisar tanto a imagem idealizada de Portugal como também sua contra-imagem carregada de ideologias, como dito anteriormente. Nas palavras de Lourenço: “tais imagens devem ser agora confrontadas, perspectivadas, acaso rebatidas e seriamente questionadas em função de um conhecimento mais aderente à causa viva da realidade nacional, à sua opacidade resistente, à sua acaso tenebrosa carência estrutural” (Lourenço, 2000, p. 72).

Caso haja esta revisão do pensamento português acerca de si mesmo, o crítico português entende que surgirá uma “*renovada imagem*” lusitana para o mundo em todos os âmbitos, sócio-político e cultural. É claro, para Lourenço, que não se trata aqui de dissolver todos os problemas de Portugal; antes, seria uma forma de possibilitar a mudança da nação que se sente à margem da Europa, pois, com o fim do imperialismo, Portugal *descobre-se* como um país europeu, mas que esteve perdido na imagem que criou de si próprio como protagonista da História e em seus mitos. Neste sentido, a diferença tecnológica entre Portugal e o restante da Europa, pós-revoluções industriais, por exemplo, fez com que os portugueses se dispersassem em relação à sua autognose e passassem a entender seu próprio país a partir da visão do outro.

Citar um autor nacional, um contemporâneo, um amigo ou inimigo, porque nele se aprendeu ou nos revimos com entusiasmo, é, entre nós, uma raridade ou uma excentricidade como usar capote alentejano. A referência nobre é a estrangeira por mais banal que seja, e quem se poderá considerar isento de um reflexo que é, por assim dizer, nacional? (Lourenço, 2000, p. 74)

Mais uma vez, Lourenço faz referência à produção cultural como pilar indispensável para que a mudança de perspectiva lusitana seja realizável. Ele afirma que as obras nacionais refletem, na verdade, um projeto político-ideológico e, por isso, não há como os portugueses se reconhecerem de verdade. Assim, segundo o crítico, não há, nas imagens que os próprios portugueses têm de si, “um exame aprofundado da *realidade portuguesa em todos os seus aspectos*” (Lourenço, 2000, p. 72 – grifo do autor), sendo esta uma circunstância que só reforça a mistificação do passado e do futuro e que atrapalha a assimilação do tempo presente pelos portugueses. Seguindo este raciocínio, Lourenço constata: “Poucos países fabricam acerca de si mesmos uma imagem tão idílica como Portugal.” (Lourenço, 2000, p. 76).

Outro ponto importante deste ensaio é a reflexão apresentada por Eduardo Lourenço acerca de quem são as pessoas que precisam responder ao chamado de repensar Portugal: “Na medida do possível é à totalidade do povo português, consciente e responsabilizado na sua

prática a todos os níveis, que compete o autodeterminar-se, e não apenas a uma classe tecnocrático-burocrática, de aleatório saber” (Lourenço, 2000, p. 76). Na visão lourenciana, até mesmo aqueles que estão por aí, em Portugal, a fazer piadas e a contar anedotas que, na maior parte das vezes, difamam e enxovalham o país, são também importantes para esse processo de revisão português, considerando que “o anedotário pátrio prolonga, glosa com secreta complacência, aquilo que em superfície *critica*” (Lourenço, 2000, p. 76 – grifo do autor).

Por fim, Lourenço conclui seu ensaio afirmando que “chegou o tempo de nos *vermos tais como somos*, o tempo de uma nacional redescoberta das nossas verdadeiras riquezas, potencialidades, carências, condição indispensável para que algum dia possamos conviver connosco mesmo com um mínimo de *naturalidade*.” (Lourenço, 2000, p. 77 – grifos do autor). Mas isso só será possível a partir do momento em que Portugal for visto e compreendido pelo “*olhar mesmo do português, ou dos portugueses com a consciência adequada da vida do país em que realmente vivem e morrem*” (Lourenço, 2000, p. 79 – grifo do autor).

Portanto, ao entrarmos em contato com este ensaio lourenciano, podemos perceber como o autor se posiciona criticamente em relação à imagem de seu próprio país e identifica o inconsciente coletivo português, o qual, agora, ocupa o lugar de objeto, não mais de agente, na História. Para construir sua argumentação, um recurso muito empregado ao longo do texto pelo autor é a referência a alguns escritores e obras portuguesas. Entretanto, Lourenço não se ocupa de fazer uma análise detalhada desses textos ou mesmo de apresentar tais literatos minuciosamente. Conseguimos enxergar esta atitude também como uma forma de chamar a atenção dos leitores para esses nomes e fazer com que possamos realizar nossas próprias pesquisas, a fim de entender melhor o que Eduardo Lourenço está falando e dialogar com ele, ou até se for o caso, questioná-lo.

Dessarte, a obra *O labirinto da saudade* é composta por um conjunto de ensaios que dialogam entre si e demonstram a construção do raciocínio de Lourenço, naquela época, sobre a identidade que Portugal criou para si. É claro que não podemos finalizar a discussão desse tema apenas com um texto desse livro, mas, aqui, optamos por relacionar “Repensar Portugal” com outro ensaio, “Tempo português”, o qual faz parte de outra obra lourenciana. Neste texto, Lourenço nos contempla com uma visão mais atualizada acerca das mesmas questões; assim, poderemos perceber que, apesar de ainda defender ideias muito semelhantes, duas décadas

separam tais ensaios, ou seja, o crítico português apresenta um posicionamento mais maduro diante do problema da identidade portuguesa.

À vista disso, o ensaio “Tempo português”, de 1996, está presente na obra *A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*, publicado pela primeira vez em 1999. Nesta obra, os leitores encontram textos de Eduardo Lourenço produzidos, em sua maioria, na última década do século passado. O livro é um compilado de textos, divididos em duas partes, em que, na primeira seção, se preocupam com a problemática que envolve a cultura portuguesa e o seu imaginário no contexto do fim do imperialismo em plena virada de milênio. Já na segunda seção, os textos abordam o empenho de Portugal em estabelecer relação entre as nações de língua portuguesa, criando, assim, o projeto de lusofonia. E é, exatamente, como o primeiro texto de *Imagem e miragem da lusofonia* que encontramos o ensaio que tencionamos nos deter a partir de agora.

No primeiro parágrafo do ensaio “Tempo português”, nos deparamos com o emprego de uma comparação para introduzir o tema a ser desenvolvido; assim, Lourenço diz: “O nosso mundo, na aurora de um novo milênio, segundo o calendário crístico, parece-se com um dos grandes aeroportos onde a humanidade se cruza sem se ver” (Lourenço, 2001, p. 105). Esta metáfora é apenas a primeira de muitas outras que preenchem este ensaio e revelam a tendência da escrita lourenciana, em que é possível percebermos o tom literário, mesmo que estejamos diante de uma produção não ficcional. Isto, inclusive, nos assegura que estamos diante do ensaísta que realmente nos revela o ensaio como uma produção que, ao mesmo tempo em que beira a filosofia, está a poucos passos da obra de arte.

De todo modo, a metáfora que relaciona o comportamento da humanidade ao cenário de um grande aeroporto – como o de Lisboa – é uma maneira de adentrar no tema central de “Tempo português”: as implicações entre a identidade cultural portuguesa e a iminente globalização, a qual, na prática, já era realidade muito antes do fim do milênio. Neste sentido, Lourenço propõe uma reflexão sobre como o fenômeno da mundialização interfere nas imagens e crenças de cada povo e nação, do mesmo modo pode ser entendida como “exibição, exaltante ou melancólica, de irredutíveis identidades.” (Lourenço, 2001, p. 105). Essa afirmação expõe a concepção lourenciana acerca da contrariedade que cerca a ideia de globalização, a qual pode ser entendida como a comunicação entre diversas culturas, mas encontra resistência em nações cuja identidade de seu povo não é negociável.

Entretanto, Lourenço afirma que, para os portugueses, o processo de mundialização já é intrínseco à sua identidade, pois “Em nome do passado, Portugal há muito se outorgou uma percepção mundialista da história e integrou esse dado na sua particular imagem de povo de vocação universalista.” (Lourenço, 2001, p. 106). Sendo assim, essa mitologia que envolve a nação lusitana serviria, aparentemente, como falsa ilusão de que a nação portuguesa estaria, de certa forma, bem adaptada ao movimento da globalização. Porém, o crítico português observa que “esse excesso de passado, vendo bem, não nos garante nada. Pode ser mesmo, no seu papel reconfortante, um paradoxal inimigo de nós mesmos.” (Lourenço, 2001, p. 106).

Considerando essa dupla perspectiva acerca do passado português enquanto aquele que, de certa forma, previu a aproximação cultural possibilitada pela globalização, Eduardo Lourenço coloca em pauta uma ideia muito parecida com o argumento central do ensaio “Repensar Portugal”: “*essa mundialização do imaginário do nosso século mutante não se cumpre nem se fala em termos onde ainda seja possível distinguir aquela voz que é só nossa e que mais ninguém ouve, se nós a não ouvimos e a não fazemos ouvir*” (Lourenço, 2001, p. 107). É neste momento que conseguimos perceber que a revisão portuguesa, proposta pelo crítico em 1978, talvez não tenha sido feita, ou não alcançou todo o seu potencial. Ou seja, o povo português ainda não é capaz de se ver e de se mostrar aos outros por meio de suas próprias lentes.

Seguindo este raciocínio, o autor assinala o comportamento da nação portuguesa diante da globalização: “É detrás dessa muralha da China do que *fomos*, ou antes de um passado voluntária e nada inocentemente mitificado, que nos encerramos para que um *futuro* onde nos não vemos como nos sonhamos se esqueça de nós e nos deixe à glosa interminável da nossa felicidade onírica.” (Lourenço, 2001, p. 107-8 – grifos do autor). Consequentemente, Lourenço constata que Portugal está mesmo se escondendo do mundo, pois a realidade o assusta e, então, se sente mais seguro dentro de sua bolha, que é feita do sonho de ser sempre sujeito da História: “Só a proteção e a glosa da nossa identidade mística lhes interessam.” (Lourenço, 2001, p. 108).

Além disso, o crítico relaciona a posição de Portugal dos anos de 1990 aos ideais nacionalistas do Salazarismo e, por fim, conclui que:

Vinte anos após o fim de tão longo reino, agora vivendo e vivendo-se como normalidade democrática num tempo europeu e no mais vasto de uma cultura planetária do estilo americano, Portugal e o *tempo português* não mudaram de

configuração. Nenhum desafio do presente e no presente abalam essa sublime fidelidade a nós mesmos. (Lourenço, 2001, p. 108)

No fechamento do texto, é muito interessante como Lourenço faz alguns questionamentos retóricos, apontando em direção a possíveis explicações para a postura do povo lusitano diante da realidade em que vive. Tais perguntas são meios de estabelecer uma relação mais próxima com leitor, provocando-o para um potencial diálogo, uma vez que, segundo Barrento, “em vez de uma verdade, o ensaio oferece três boas probabilidades!” (Barrento, 2010, p. 107). Assim, as possibilidades se abrem, inclusive, para uma mudança mais que necessária no próximo milênio: “Será o fim do *tempo português* e o começo do tempo de Portugal, um país como os outros a contas nunca certas com o tempo. Quer dizer, com a rugosa essência da realidade.” (Lourenço, 2001, p. 109).

Portanto, a respeito desses dois ensaios, aqui, analisados, destacamos o movimento das ideias de Eduardo Lourenço. Este movimento é percebido ao passo que notamos certa mudança de postura do crítico em relação à questão identitária que envolve o povo português. Enquanto no primeiro ensaio apresentado, “Repensar Portugal”, de 1978, entramos em contato com o Lourenço que anseia por uma nova percepção dos portugueses em relação a si mesmos; no segundo texto, “Tempo português”, de 1996, encontramos outro crítico Lourenço, mais experiente, mais maduro e com muita vivência em outros países e culturas. Enfim, nesta altura, começo do século XXI, Eduardo Lourenço entendia que não se tratava de buscar por mudanças na cultura portuguesa, antes, de compreendê-la, tentando encontrar – às vezes, até de forma desnecessária – a solução de seu labirinto.

Ao percorrermos os textos de Eduardo Lourenço, podemos entender que a temática relacionada à identificação do povo português, na verdade, pode ser entendida, conforme Lukács, como um pequeno pretexto para tratar do que há de mais profundo e fundamental na vida humana, isto é, o próprio ser. Lourenço, em seus ensaios, deixa muito clara sua reflexão a respeito da vida, da contrariedade humana e não se exime do julgamento, entretanto, também nos ensina a pensar e a questionar nossa própria existência. Desse modo, podemos retomar Montaigne quando diz: “[O ensaio é] a ciência que trata do conhecimento de mim mesmo, e que me ensina a bem morrer e a bem viver.” (*apud* Barrento, 2010, p. 28).

Considerando as palavras de Montaigne, concluímos que tanto Antonio Candido quanto Eduardo Lourenço, empregando o ensaio como forma de expressão, ao escreverem sobre

literatura e suas respectivas nações, também escreveram sobre si mesmos e, conseqüentemente, se inscreveram na história. Assim, é interessante pontuar, novamente, como o gênero ensaio é sensível ao movimento dialético, que, no caso desses críticos, pode ser entendido pela representação da História em seus textos, a qual é mediada pela literatura, o que, inevitavelmente, joga luz sobre a subjetividade desses autores, isto é, seus pontos de vistas e concepções. O efeito dessa dialética nos permite compreender que, quando os ensaios de Candido e Lourenço nos alcançam e atuam sobre nós, a categoria do particular acende ao universal.

Ainda sobre o gênero ensaio, podemos voltar às palavras de Célia Pedrosa, presentes no texto “O pensamento que se ensaia”: “Pois na escritura ensaística o intelectual pode articular a perspectiva individual e a reflexão filosófica e científica, situando-se a igual distância da modernidade pragmática da notícia curta e da resenha, e do distanciamento purista da investigação estritamente teórica e formal.” (Pedrosa, 1994, p. 172). Tais ideias são usadas a propósito de seu estudo acerca da obra de Antonio Candido, mas, reconhecemos, que essa concepção também pode ser aplicada a Eduardo Lourenço. Isso porque, tanto Candido quanto Lourenço, se enveredaram pelo ambiente acadêmico, entretanto seus textos refletem a articulação entre a subjetividade e o conhecimento científico; além disso, ambos os críticos publicaram em jornais e revistas, contudo não se detiveram na construção textual restrita a notícias ou resenhas, por exemplo.

À vista disso, compreendemos que os ensaios de Antonio Candido e de Eduardo Lourenço, conseguem atingir o público-leitor que não está, necessariamente, concentrado no ambiente acadêmico. Ademais, suas reflexões acerca da literatura, da cultura e, claro, da experiência humana não caberiam dentro dos limites de um artigo científico, uma vez que seria muito difícil expressar a sensibilidade estética dentro de normas e regras que não dão conta da subjetividade ou, mesmo, do pensamento fragmentário. Assim, ao apresentarmos, neste capítulo, uma breve análise da ensaística de Antonio Candido e Eduardo Lourenço, entendemos como o gênero ensaio tão bem lhes coube, mesmo que dentro de diferentes contextos sociais e culturais.

Desse modo, temos de pontuar a importância de Antonio Candido e de Eduardo Lourenço para que este gênero textual tenha conquistado seu espaço no ambiente acadêmico, tanto brasileiro quanto português, seja proporcionando mais liberdade de pensamento e de escrita,

seja para que o conhecimento esteja, realmente, mais próximo de todo e qualquer indivíduo. Assim, Brasil e Portugal, dois países que sempre estiveram à margem dos grandes centros de produção cultural e científica, instalam-se, com seus pensadores e intérpretes, no rol do cânone literário mundial. A seguir, propomos analisar mais de perto a essência desses ensaios compreender como as ideias de Candido e Lourenço, dentro de suas realidades, se aproximam a respeito da relação entre literatura e nação.

Capítulo 2 - Da literatura como essência da forma

A vida não é nada, a arte é tudo, a vida é só acaso, e a obra, a própria necessidade.
(Georg Lukács)

Considerando as ideias apresentadas acerca do gênero ensaio como forma de expressão eleita por Antonio Candido e Eduardo Lourenço, pretendemos, a partir deste capítulo, aprofundar nossas análises nos conteúdos que estes textos carregam, isto é, a crítica literária e sua relação com identidade da nação, quer brasileira, quer portuguesa. Entretanto, entendemos que toda apreciação crítica emana da própria obra literária. Sendo assim, damos início a esta discussão retomando algumas concepções importantes em relação ao estudo da literatura no mundo ocidental.

É de conhecimento comum, no contexto dos estudos literários, que os questionamentos sobre o que é arte, em especial o que é literatura, remontam à Grécia Antiga. O filósofo Platão foi o primeiro a relacionar a arte com a ideia de *mimesis*, palavra usada para se referir à “imitação da realidade”. Porém, ele se opôs a tal ideia, uma vez que estava em busca da verdade absoluta. Ademais, Aristóteles, discípulo de Platão, ao questionar o posicionamento de seu mentor, assinala que, na verdade, existe um valor artístico quanto à autonomia da imitação em relação à realidade imediata. Segundo Lígia Militz da Costa, em seu livro *A poética de Aristóteles*, “a arte passa a ter, com ele, uma concepção estética, não significando mais ‘imitação’ do mundo exterior, mas fornecendo ‘possíveis’ interpretações do real através de ações, pensamentos e palavras, de experiências existenciais imaginárias.” (Costa, 2006, p. 6).

Diante disso, Aristóteles, com sua *Poética*, é colocado como precursor da teoria literária. Nesta obra, encontram-se as principais formulações aristotélicas em relação à mimese poética, ou seja, a imitação como discurso literário. Uma das constatações aristotélicas mais interessante diz respeito às causas de aparecimento da poesia, são elas: “o homem tem uma tendência congênita para imitar e encontrar prazer nas imitações” e “o homem tem uma disposição congênita para a melodia e o ritmo” (Costa, 2006, p. 13). Aristóteles argumenta que o homem sente prazer em relação à imitação tanto na posição de “imitador” quanto na posição de espectador da imitação. A partir das representações da realidade, o homem é capaz de aprender e adquirir conhecimento, considerando que consegue sair do seu ponto de vista particular para alcançar o campo universal. Assim, diz o filósofo grego: “Efetivamente, tal é o motivo por que

se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, (e dirão) por exemplo, ‘este é tal’.” (*apud* Eudoro de Sousa – Costa, 2006, p. 14).

Outro ponto de extrema relevância na obra de Aristóteles é a diferença entre literatura e história: o poeta escolhe aquilo que quer contar, não se trata exatamente daquilo que aconteceu, mas, sim, do que poderia acontecer (verossimilhança); quanto ao historiador, este é responsável por escrever aquilo que sucedeu e na ordem dos fatos reais. Desse modo, o cerne da questão entre poeta e historiador está na forma que apresentam o conteúdo que abordam: enquanto a poesia é mais universal, a história, por sua vez, está repleta de particularidades. Neste contexto, Hermenegildo Bastos, no texto “A obra literária como leitura/interpretação do mundo”, desenvolve a concepção aristotélica: “a obra literária se desloca da referência particularizada para a ela retornar. O particular se universaliza. Pela obra literária, passa-se a ter outra dimensão da história [...]. É uma maneira outra de falar da vida e do mundo.” (Bastos, 2011, p. 10). Portanto, a literatura não se ocupa da representação cronológica dos fatos (história); entretanto, nos apresenta uma outra realidade ou, até mesmo, um outro mundo, onde universaliza a vida particular dos sujeitos.

Ainda sobre a *Poética*, de Aristóteles, podemos destacar o conceito de poeta, isto é, o autor literário. Lígia Militz da Costa nos traz uma explicação pontual acerca de tal conceito aristotélica:

O poeta é definido mais como aquele que compõe histórias (mitos), do que como versificador, já que se identifica como poeta pela representação de ações, que podem até, verossimilmente, provir de eventos reais. Seu campo de ação cobre todo o domínio do persuasivo, ou seja, daquilo que o espectador aceita crer. Seu fazer corresponde à capacidade de organizar uma história, um mito, não lhe sendo exigidas, por Aristóteles, nem a invenção original, nem a fidelidade aos mitos tradicionais. (Costa, 2006, p. 23).

Neste sentido, Aristóteles propõe que o poeta representa a realidade de três maneiras possíveis: “ou as representa como eram ou são, ou como os outros dizem que são e elas parecem ser, ou como elas deveriam ser.” (Costa, 2006, p. 41). Ou seja, a arte literária está intimamente ligada ao mundo exterior; contudo, ela não está, necessariamente, comprometida com a verdade absoluta das coisas. Neste sentido, esta definição de *poeta* e de como seu trabalho deve ser realizado também delinea a noção de literatura, isto é, arte poética. Na perspectiva do filósofo grego, a arte literária é a própria mimese da realidade – imitação ou representação –, a qual

pode ser feita de diferentes formas. Logo, fazer arte poética implica dar a ver a ação humana e possibilita, conseqüentemente, o conhecimento e a identificação do original/real pelo público.

Não obstante, precisamos destacar que a mimesis, segundo Aristóteles, não é mera cópia da realidade, é, antes, o resultado de um processo específico de produção com regras e com objetivos determinados, possui elementos estruturais, sendo o mito o elemento essencial. O principal critério da mimese é a verossimilhança, aquilo que é possível, não necessariamente a verdade, fora e dentro da obra (interna e externamente). Por isso, entendemos que a obra de arte possui autonomia diante da realidade. Ela não é um retrato estático da vida dos indivíduos em contexto social. Pelo contrário, a arte, sobretudo a literatura, demonstra a relação entre o artista e o mundo em que está inserido, suas percepções, seus sentimentos. À vista disso, Corrêa e Hess (2011) afirmam:

é necessário considerar não a associação direta entre o sentido do texto e a realidade que ele representa em forma literária, mas o processo de mediação realizado pelo escritor que, ao construir outra realidade, reduzindo os elementos externos à estrutura literária, alcança relevância estética quando dá a ver a realidade exatamente por transformá-la em algo diferente e relativamente autônomo em relação a ela: o texto literário. (Corrêa; Hess, 2011, p. 175).

Esta concepção nos remete a ideia de literatura, apresentada no texto “O direito à literatura” por Antonio Candido, conforme destacamos no primeiro capítulo desta dissertação. Neste ensaio, Candido desenvolve sua concepção de literatura, a qual abrange a ideia da autonomia do texto literário quanto à sua estrutura e significado; além disso, considera-a como uma forma de expressão dos indivíduos e reconhece nela uma forma de adquirir conhecimento. Entretanto, para o professor brasileiro, todos estes fatores precisam agir simultaneamente, para que, então, a obra literária possa atuar sobre o sujeito, ou seja, exercer sua função humanizadora. O papel do escritor é, desse modo, fazer a mediação entre a realidade imediata e o texto literário, sendo capaz de expressar sua visão do mundo por meio da construção da estrutura e dos significados da obra.

A compreensão candidiana de literatura nos permite perceber sua filiação aristotélica, principalmente, quando sublinha o caráter autônomo da arte em relação à realidade e a possibilidade de conhecimento por meio dela. Assim, de acordo com Otsuka (2020), ao fazer crítica literária, Antonio Candido demonstra que “a obra literária é também uma forma de conhecimento – e esse conhecimento que a obra carrega na sua configuração é um conhecimento particular sobre o mundo real, cifrado no mundo imaginário criado pela lógica

própria do texto.” (Otsuka, 2020, p. 27). A aprendizagem de um conhecimento como efeito da obra literária, tal como propõe Aristóteles, é, na verdade, o contato que o leitor tem com a perspectiva acerca da realidade imediata que o escritor escolhe mostrar, o que pressupõe a imaginação e a criatividade como elementos essenciais para tal processo de mediação.

Ademais, Antonio Candido também retoma a ideia de verossimilhança do filósofo grego, especialmente, no ensaio “A personagem do romance”. Este texto, apesar de ter como foco o gênero literário romance, apresenta uma discussão acerca da obra literária não se tratar, necessariamente, de representar a realidade do modo como ela é, mas o que poderia ser, adquirindo, dessa forma, autonomia como uma outra realidade possível. Por conseguinte, Candido diz que “a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial.” (Candido, 2005, p. 55). Tal impressão de que o texto literário é a representação fiel daquilo que é real advém do critério da mimesis aristotélica de que a arte poética precisa ser verossímil. O crítico brasileiro, por isso, entende que “dada a circunstância de ser o criador da realidade que apresenta, o romancista, como o artista em geral, domina-a, delimita-a, mostra-a de modo coerente, e nos comunica esta realidade como um tipo de conhecimento”. (Candido, 2005, p. 64).

Em suma, Antonio Candido ressalta que seu propósito como crítico é analisar as produções literárias, tendo em vista, ao mesmo tempo, os elementos externos à obra, a motivação individual de cada autor e o próprio texto literário. Em sua concepção, somente assim será possível realizar a crítica em si, sem desviar por outros caminhos de interpretação, tais como da sociologia, da psicologia etc. Além disso, o crítico brasileiro, em seu livro *Formação da literatura brasileira*, sustenta que

Uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não literários: impressões, paixões, ideias, fatos, acontecimentos, que são a matéria-prima do ato criador. A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade social ou individual, mas à maneira por que o faz. [...] Esta autonomia depende, antes de tudo, da eloquência, do sentimento, penetração analítica, força de observação, disposição das palavras, seleção e invenção das imagens; do jogo de elementos expressivos, cuja síntese constitui sua fisionomia, deixando de longe os pontos de partida não literários. (Candido, 2006a, p. 35).

Portanto, de acordo com Antonio Candido, uma obra literária é uma realidade independente. Seu valor estético está, em especial, no modo como transforma e organiza elementos que originalmente não são literários em uma criação artística. Isto posto, o valor de uma obra literária não está apenas na forma que ela representa a realidade externa; antes, sua valia reside na forma e no estilo que o autor utiliza para expressar essa realidade. Desse modo, a autonomia de uma obra fundamenta-se em aspectos estilísticos e na forma de expressão que emprega, tais como o arranjo cuidadoso das palavras e a criação e escolha de imagens e metáforas que a compõem. Ao empregar tais recursos, o escritor faz com que a obra fique distante daqueles “elementos não literários” e, como efeito, se transforme em uma nova realidade – neste caso, literária –, ganhando vida própria através da habilidade e criatividade daquele que a concebe.

Apesar de encontrarmos toda essa herança aristotélica que ecoa na obra de Antonio Candido, quando se trata do ponto de vista de Eduardo Lourenço acerca da arte e da literatura, deparamo-nos com uma perspectiva, consideravelmente, diversa. Em um texto para homenagear o intelectual português, por ocasião de seu falecimento, o professor e filósofo Onésimo Teotónio Almeida⁵, assim, sugeriu: “Eduardo Lourenço não era Aristóteles, era Platão.” (2020). Tal colocação de Almeida nos faz retomar a ideia de arte na visão platônica, a qual – em linhas gerais – concebia a obra artística como uma forma de distanciar o sujeito da realidade imediata, sendo uma distração da verdadeira essência do mundo. Vejamos, então, como Lourenço se aproxima dessa concepção idealista de arte.

Com a finalidade de abordar o pensamento de Eduardo Lourenço acerca da literatura, pretendemos nos aproximar do ensaio “A obra de arte como irreal”. Este, entretanto, era um manuscrito inédito e sem indicação do ano em que foi escrito, até ser alocado, em 2016, na edição de *Tempo e Poesia*, pela Fundação Calouste Gulbenkian, trabalho coordenado pelos professores e investigadores Carlos Mendes de Sousa e João Tiago Pedroso de Lima. O texto, acima referido, se junta a outros ensaios de Eduardo Lourenço, já publicados ou ainda originais, para trazer a público as Obras Completas do exímio pensador português. Assim, *Tempo e Poesia* é expandido, possibilitando ao leitor entrar em contato, em um único volume, com as diversas produções lourencianas acerca do tema a que muito se dedicou: a Poesia.

⁵ Disponível em <https://www.portuguesetribune.com/articles/apenas-duas-palavras-13/>. Acesso em 28 ago. 2024.

O próprio título do ensaio é autoexplicativo. O autor, em poucas páginas, defende que a obra de arte não é um reflexo da realidade, tal como propõem os críticos literários realistas, conforme Lourenço nos explica; mas, sim, *diferente* da realidade. Para melhor compreensão, o crítico português esclarece que:

Entre a Realidade e o seu fantástico Reflexo que é a obra de arte, algo se insinua que o mais elementar sentido dialéctico descobre como sendo *diferente* da Realidade. Daí a aprofundar a questão ao ponto de concluir que essa diferença é justamente a *irrealidade* parece uma simples consequência do bom senso. É que a questão está mal posta desde o início. (Lourenço, 2016, p. 277 – grifos do autor).

Por esta razão, Eduardo Lourenço desenvolve sua concepção de que a arte é irreal. Ele usa a metáfora do espelho para dizer que a realidade não pode ser refletida, uma vez que ela não pode ser absorvida; o que ocorre, de acordo com intelectual português, é um movimento de “reenvio da luz natural à sua fonte.” (Lourenço, 2016, p. 278). Esta “luz natural” é o que Lourenço chama de imaginação, a qual constroi a obra de arte. Desse modo, um texto literário que trata da natureza, por exemplo, não é a natureza em si, ou o seu reflexo estático em um espelho, mas, sim, a imaginação do autor, ou seja, como ele percebe a natureza e como expressa seus sentimentos diante de tal.

Entretanto, isso não significa que a obra de arte não tenha relação com a realidade. Eduardo Lourenço explica que existe uma relação entre o artístico e o não artístico: “Mas justamente a determinação de um objecto como não artístico só pode ser feita por uma consciência na qual está presente a ideia de artístico.” (Lourenço, 2016, p. 279). O *não-artístico* é, justamente, aquela obra em que o autor está ocupado com a realidade, isto é, com o mundo prosaico. Assim, Lourenço entende que a obra artística tem, sim, conexão com a realidade, uma vez que ela é consciente do mundo real e tem como finalidade se afastar dele, aproximando-se, desse modo, da compreensão platônica de arte. Logo, “como nós vemos no não-artístico o objecto através da categoria da *realidade*, isso significa que a obra de arte o é tanto mais quanto mais *irreal* em sentido preciso ela o é.” (Lourenço, 2016, p. 279 – grifos do autor).

A partir disso, o crítico português percebe que, quando olhamos para objetos não artísticos, nossa percepção é moldada pela categoria da *realidade*. Ou seja, vemos esses objetos como parte do mundo real, prático, cotidiano, e os entendemos em termos de sua funcionalidade ou utilidade no mundo concreto. Consequentemente, na percepção de Lourenço, quanto mais uma obra de arte se distancia da realidade prática ou cotidiana, mais ela se afirma como arte. A

irrealidade, a qual o intelectual português se refere, pode ser compreendida como a criação de uma nova realidade ou a alteração da percepção da realidade possibilitada pela arte, oferecendo uma visão do mundo que não é simplesmente uma reprodução direta daquilo que existe. Portanto, Lourenço argumenta que a essência da arte reside na sua capacidade de transcender ou se distanciar do mundo real, criando uma *irrealidade* que lhe dá significado e valor estético.

Este valor estético – em nossa percepção – faz com que a obra de arte se torne autônoma, pois é no irreal que a realidade é revelada, por isso, o homem, quando diante de uma obra artística, acredita estar na presença de algo real. A arte é uma forma de criar novas realidades, que, embora não sejam *reais* – no sentido restrito da palavra –, têm forma e significado próprios. Por fim, Lourenço atesta que

A fascinação do exótico, do longínquo, da infância, das estrelas, da morte, da noite, fascinação sem a qual a história da imaginação humana é ininteligível, de nada é exemplo senão dessa absoluta necessidade que constitui o centro da obra de arte: que é não ser real. Mas essa *irrealidade* não é um não-ser, um ser vago, invisível, uma sombra, mas sim o resultado do confronto da imaginação humana com o real (Lourenço, 2016, p. 280 – grifo do autor).

Sendo assim, a arte é, de acordo com o crítico português, movida por uma atração pelo *irreal*, isto é, pelo “exótico” e por aquilo que está distante do mundo imediato e comum dos indivíduos. Esses temas são essenciais para o desenvolvimento da imaginação e, dessa forma, são fundamentais para a nossa compreensão da criatividade e da expressão artística. No entanto, essa *irrealidade* não é uma mera ausência de realidade, mas, sim, uma construção que resulta do encontro entre a imaginação e o mundo real. A arte nasce desse choque, dessa interação criativa entre o que existe no mundo e as formas pelas quais a mente humana transforma, interpreta e reinventa essa realidade.

Podemos perceber, assim, que as concepções de arte e de literatura que Antonio Candido e Eduardo Lourenço nos apresentam estão diretamente relacionadas a suas formações, isto é, o brasileiro, em Ciências Sociais e o português, em Ciências Filosóficas. Contudo, observamos que há, aqui, dois pontos de contato entre as percepções desses críticos: primeiro, a ideia de autor como um mediador que é capaz de transpor para, por exemplo, o universo literário, por meio de sua imaginação, aquilo que não é artístico; e o segundo aspecto diz respeito ao reconhecimento da autonomia da arte em relação à realidade imediata. Além disso, há outro ponto em que Candido e Lourenço podem estabelecer uma conexão entre si: a relação entre literatura e história.

Se retornarmos à concepção aristotélica, sabemos que a literatura não é feita pelo historiador, mas, sim, pelo poeta, uma vez que aquela demanda maior subjetividade do autor do que os registros históricos. Não queremos, aqui, dizer que a História é puramente objetiva. Na verdade, percebemos que o historiador, ao escolher como registrar a História, se vale de motivos subjetivos, assim como a interpretação desses documentos também pressupõe a leitura pessoal de cada sujeito. Em relação ao texto literário, este pode ter a História como motivação para recriar a realidade, sendo, então, considerado como o retrato de uma determinada época; quanto à História, esta pode se valer da produção artística como uma fonte para se compreender a realidade social e histórica.

À vista dessas ideias, podemos observar como Antonio Candido estabelece diálogo com o filósofo grego ao conceber que a arte, em especial a literatura, reflete as condições sociais, políticas e econômicas de seu tempo. Desse modo, o crítico brasileiro entende que a arte pode ser vista como um documento histórico, mesmo quando não é criada com essa intenção. Um romance com enredo desenvolvido em determinado período histórico, por exemplo, ao ser analisado, revela aspectos da mentalidade, das tensões sociais e das preocupações de sua época. Por isso, em seus estudos acerca da formação da literatura brasileira, Candido demonstra como esta, mesmo em sua busca de uma identidade estética própria, reflete, em muitos casos, as imposições artísticas e sociais do período colonial. Por conseguinte, na visão candidiana, a arte, embora autônoma em termos de forma e estilo, não pode ser completamente dissociada da realidade social e histórica na qual é/foi produzida.

Em contrapartida, Eduardo Lourenço nos possibilita refletir sobre o papel da arte na construção e na interpretação da realidade histórica. Sendo a arte uma representação do imaginário, Lourenço nos diz que ela “É uma certa forma, precisamente o limite extremo do que é possível a cada momento da história humana ser nomeável” (Lourenço, 2016, p. 94). Apesar desta limitação, a arte também pode servir como uma forma de criticar a História, pois o intelectual português reconhece que escrever sobre a História, também é uma interpretação subjetiva da realidade. A arte, portanto, cria um espaço de irrealidade onde a História pode ser explorada e repensada. Logo, História e arte estão intimamente relacionadas: enquanto a História precisa da arte para enriquecer e complexificar a compreensão do que foi vivido, a arte se alimenta da História para dar forma ao irreal. Considerando este contexto, quando se trata da literatura portuguesa, Lourenço, então, ressalta: “dada a condição profundamente irreal da

sociedade portuguesa, fixada ao nível da consciência social e cultural em posições nítidas sem diálogo, só pode ser o *irrealismo*.” (Lourenço, 2016, p. 90 – grifo do autor).

Destarte, percebemos que, embora Antonio Candido e Eduardo Lourenço tenham olhares diferentes, ambos compreendem que a arte, principalmente, a literatura, possui uma relação intrínseca com a realidade. O que nos leva a apreender que a arte literária, por vezes, se confunde com a documentação histórica, especialmente no que concerne à literatura brasileira e à literatura portuguesa. Em ambos os casos, as produções literárias carregam uma forte relação com o conceito de nação, ou seja, o discurso histórico e o discurso literário se mesclam e fornecem subsídio para, no caso de Portugal, (re)afirmar sua identidade nacional perante o mundo e, no que se refere ao Brasil, construir uma nova identificação para o país diferente da antiga metrópole portuguesa.

2.1 – As relações entre literatura e nação: Brasil e Portugal

De acordo com Benedict Anderson, as nações são *comunidades imaginadas* organizadas politicamente. Esta famosa concepção de Anderson, presente na introdução de seu livro *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo* (2008), leva em consideração os seguintes aspectos: a) os indivíduos que compõem uma nação, mesmo que não se conheçam, acreditam na imagem mental de união e pertencimento a tal grupo; b) as nações são limitadas, isto é, possuem fronteiras e se diferenciam uma das outras; c) a soberania governamental é particularidade de cada nação; e d) apesar das diferenças entre classes sociais, por exemplo, a ideia de comunidade é o que sustenta as nações, a partir da fraternidade entre seus membros. Isto posto, podemos dizer que a nação é, de fato, um sentimento, e não um objeto palpável. Consequentemente, esta compreensão é construída pelos sujeitos que pertencem a uma determinada comunidade.

Nesta perspectiva, entendemos que a sociedade brasileira, a qual se estabeleceu após duro período colonial, passou pelo processo de construção da nação, pautado no anseio de sua independência, buscando, principalmente, se diferenciar da ex-metrópole. O desenvolvimento do nacionalismo brasileiro foi, então, motivo de muitos estudos – desde os primeiros românticos, que buscavam pelas raízes do povo brasileiro –, mas ganhou maior significado com o movimento modernista no início do século XX. Este é um dos momentos em que literatura e história se embaralham no Brasil, dado que as produções literárias, por vezes, foram entendidas

como veículos da nação, considerando os escritores comprometidos com o tema do nacionalismo e “um projeto cultural centrado na ideia de *brasilidade*.” (Velloso, 1988, p. 243 – grifo da autora).

A partir dessa perspectiva, adentramos no trabalho crítico de Antonio Candido, o qual também se preocupou com este sentimento de nação brasileira que emergiu através da literatura nacional. Neste contexto, Candido é, sobretudo, conhecido pela autoria do livro *Formação da literatura brasileira – Momentos decisivos 1750-1880*, publicado pela primeira vez em 1959. Podemos afirmar que esta obra é, de certa forma, a culminância de seu trabalho como crítico literário em diversos jornais brasileiros e como professor universitário de literatura, além, é claro, da sua formação em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo. Percebemos, então, que a abordagem literária, de Antonio Candido, se entrelaça à compreensão da cultura e, por consequência, se compromete com o estudo da história brasileira. Sendo assim, o trabalho de Candido torna-se relevante para compreendermos como, no Brasil, a concepção de nação, isto é, a comunidade imaginada pelos brasileiros, foi constituída, tendo a literatura papel fundamental para sua concretização.

No “Prefácio da 1ª edição” de *Formação da literatura brasileira (FLB)*, Antonio Candido argumenta que a literatura brasileira é “galho secundário da portuguesa” (Candido, 2006a, p. 11), levando-nos a entender que nossas produções artísticas dependem de outras literaturas, ou seja, os escritores são inevitavelmente influenciados e inspirados, especialmente, por literatos europeus, aqueles que compõem a tradição artística ocidental, o chamado “jardim das Musas” (Candido, 2006a, p. 11). Em sua principal obra, Candido nos apresenta as experiências em que nossa literatura se apoiou para sua constituição, até certo ponto, autônoma em relação à literatura portuguesa. Dessa forma, podemos dizer, então, que isso ocorreu justamente porque somos fruto de uma colonização que teve como principal característica a imposição cultural por meio da língua e das letras.

Entretanto, antes de tratar das ideias de Antonio Candido em *FLB*, queremos ressaltar a discussão apresentada no trabalho de Patrícia Cardoso (2014), “A literatura na interpretação do Brasil e de Portugal segundo Antonio Candido e Eduardo Lourenço”. Neste artigo, a autora apresenta uma comparação entre as ideias que tais críticos literários exploram em seus respectivos ensaios: “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, de Candido, e “Da literatura como interpretação de Portugal”, de Lourenço. Acerca do ensaio do crítico brasileiro, publicado pela

primeira vez em 1950, Cardoso (2014) aponta que as afirmações de Candido – em que justifica a importância do Modernismo brasileiro para nossa literatura, considerando seu propósito de se desvincular totalmente da literatura portuguesa –, acabam por se tornarem contraditórias diante da publicação da obra *Formação da literatura brasileira* em 1959, onde o crítico ressalta, como já destacamos anteriormente, a literatura brasileira como herdeira da literatura portuguesa – e esta como descendente de outras grandes literaturas ocidentais.

Além disso, outro ponto, para o qual Cardoso (2014) nos chama atenção, é o fato de que Antonio Candido assume em *FLB* a *inferioridade* de nossa literatura: “Comparada às grandes, nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime.” (Candido, 2006a, p. 11). Atitude diferente da que ele assumiu, anteriormente, em “Literatura e cultura de 1900 a 1945”: “As nossas *deficiências*, supostas ou reais, são reinterpretadas como *superioridades*.” (Candido, 2010, p. 127 – grifos do autor). Assim, Cardoso (2014) compreende que “o triunfo modernista teve um alcance restrito.” (Cardoso, 2014, p. 96), deixando entender que o movimento modernista brasileiro, apesar de seu grande empreendimento, não foi capaz de soltar totalmente as amarras que nos unem aos *jardins das Musas*. Segundo Cardoso (2014), “O problema da origem – o galho secundário no arbusto de segunda ordem – lá está, mais do que nunca provando ser ‘irredutível e indissolúvel’ para os brasileiros o ‘nódulo português’, ao menos não sem uma dose considerável de angústia e conflito.” (Cardoso, 2014, p. 96).

Diante disso, Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira*, não se eximiu perante as questões conflituosas que constituem a literatura brasileira e seu vínculo inquestionável com a literatura portuguesa. Assim, logo na “Introdução” de *FLB*, entramos em contato com os principais conceitos que regem o entendimento que Candido tem acerca da literatura brasileira. São essas ideias que nos guiam para compreensão do ponto de vista do crítico acerca do Arcadismo e do Romantismo como momentos decisivos da nossa literatura. Destarte, Candido inicia seu percurso estabelecendo a diferença entre *literatura* e *manifestações literárias*. A literatura, segundo o crítico brasileiro, é um “sistema simbólico” que apresenta determinados elementos que estão relacionados entre si. Os elementos constituintes do sistema literário, em síntese, são os autores, o público e as obras literárias, as quais precisam apresentar linguagem e estilos próprios que as caracterizam.

Contudo, para que este sistema seja concretizado, é necessário, em determinado momento histórico, que as obras literárias representem uma tendência e os autores alcancem o

público de modo que “as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade” (Candido, 2006a, p. 25). Desse modo, podemos falar de circulação e diálogo local de autores, obras e leitores. Surge, então, outro elemento importante para a consolidação da literatura: a “formação da continuidade literária” (Candido, 2006a, p. 25), ou seja, constitui-se tradição, a qual é transmitida e estabelece padrões que podem servir de referência para o futuro. Assim, a literatura se torna “fenômeno da civilização.” (Candido, 2006a, p. 26).

Quanto às manifestações literárias, Candido nos mostra que não é possível encontrar nelas a complexidade do sistema literário. Na verdade, os escritores não concebem linguagem e estilos específicos em suas obras, nem mesmo existe a possibilidade de continuação dessas produções literárias ou a constituição destas como modelos. Nas manifestações literárias, encontramos autores e obras que se destacam, mas que surgem esporadicamente como esforço individual e, muitas vezes, motivadas por outras literaturas, como observamos com as obras de Padre Antônio Vieira e de Gregório de Matos. Neste sentido, Antonio Candido afirma que, para compreendermos como as manifestações literárias dão espaço para a formação da literatura, devemos “averiguar quando e como se definiu uma continuidade ininterrupta das obras e autores, cientes quase sempre de integrarem um processo de formação literária.” (Candido, 2006a, p. 26).

Sob esta égide, o crítico entende que as manifestações literárias no Brasil se estenderam desde o descobrimento, no século XVI, até metade do século XVIII, quando se iniciou o processo de consolidação da literatura brasileira, “com os chamados árcades mineiros, as últimas academias e certos intelectuais *ilustrados*” (Candido, 2006a, p. 26 – grifo do autor). Esses homens das letras são aqueles que darão início à tradição literária com suas obras em que refletem, em maior ou menor grau, a consciência em relação à “vontade de fazer *literatura* brasileira” (Candido, 2006a, p. 26 – grifo do autor). Portanto, Antonio Candido estabelece o ponto inicial do sistema literário brasileiro no ano de 1750 com as Academias dos Seletos e Renascidos e com as obras de Cláudio Manuel da Costa.

Seguindo este raciocínio, Candido constata que a formação da literatura brasileira está intimamente relacionada com o empenho dos escritores no projeto de construção de um país, isto é, de uma nação, independente e livre das amarras europeias, resultado de seu passado colonial. Logo, a literatura brasileira decorre do esforço dos autores em “construir uma

literatura como prova de que os brasileiros eram tão capazes quanto os europeus” (Candido, 2006a, p. 28). As temáticas das obras e a expressão artística tornaram-se particularizadas, uma vez que se voltavam às especificidades brasileiras, buscando, assim, o leitor brasileiro como público.

Contudo, este projeto de “encarnação literária do espírito nacional” (Candido, 2006a, p. 28), além de possibilitar a percepção dos escritores como sujeitos essenciais para a concepção da autonomia da literatura brasileira e, conseqüentemente, do país, também contribuiu para que o quesito estético das obras literárias, muitas vezes, fosse deixado de lado por seus artistas. A descrição realista que se buscava fazer do cenário brasileiro chegou ao extremo de se aproximar de textos jornalísticos ou mesmo de relatos documentários, o que dificultou a fuga da realidade e o alcance do mundo imaginário por parte dos escritores, “prejudicados no exercício da fantasia pelo peso do sentimento de missão” (Candido, 2006a, p. 28).

O contexto sócio-histórico influenciou em demasiado no que Antonio Candido chama de “nacionalismo artístico” (Candido, 2006a, p. 29), tendo como consequência o embate entre o universal e o particular, considerando que a valorização dos aspectos locais na literatura e a demanda por empenho dos autores – os quais, cada vez mais, tinham entendimento do papel fundamental que exerciam para construção da nação – fez com que afetasse, por diversas vezes, a universalidade das obras. Assim, a literatura brasileira, a partir do momento em que fora concebida nesta perspectiva nacionalista, confundiu-se “com as tensões próprias do cenário político-ideológico em que se inscreve, o que redundou na marginalização de textos que não incorporem as questões nacionais a partir de certa orientação ideológica.” (Cardoso, 2014, p. 98).

Nesse viés, segundo Candido, o empenho da literatura no Brasil foi reiterado pela crítica literária, a qual considerava a elevação de características brasileiras nas obras como parâmetro de qualidade e relevância. Tal pressuposto fez com que as produções literárias fossem confundidas com documentos históricos. Porém, na concepção de Antonio Candido, a crítica deveria se ocupar de análises que julgam os valores artísticos, o que não está, necessariamente, relacionado à representação da nação. Aliás, não se trata, aqui, de negar as influências e/ou a presença da literatura portuguesa/europeia no Brasil, mas, sim, de entendermos que o sistema literário brasileiro se firmou com o caráter nacionalista “numa fase de construção e autodefinição” (Candido, 2006a, p. 30) do país e de seu povo. Por isso, para alcançarmos tal

compreensão acerca da estética literária brasileira, precisamos, segundo Candido, considerar o movimento dialético entre “o geral e o particular, a síntese e a análise, a erudição e o gosto.” (Candido, 2006a, p. 31-2).

Assim, ao retomarmos a concepção de nação elaborada por Benedict Anderson (2008), podemos afirmar que, no nosso caso, para além dos aspectos de imaginação, limitação, soberania e comunidade, o povo brasileiro precisou se empenhar em relação às particularidades culturais para que, então, pudesse existir o sentimento de nação entre os indivíduos. É a literatura, a qual está e estará sempre conectada com Portugal, um dos mais importantes elementos da formação da nação brasileira, conforme Antonio Candido nos diz: “Justamente devido a essa inflação literária, a literatura contribuiu com eficácia maior do que se supõe para formar uma consciência nacional e pesquisar a vida e os problemas brasileiros.” (Candido, 2010, p. 139). Ou seja, a discussão acerca da formação da literatura e da nação brasileira coexistem em um movimento dialético, uma vez que os intelectuais daquele tempo encontraram na literatura a melhor forma de expressão do nacionalismo perante o mundo e, como efeito, conseguiram, ao longo do tempo, delimitar de modo mais nítido suas fronteiras com a nação portuguesa. Assim, voltamos ao *Prefácio da 2ª edição de Formação da literatura brasileira*, no qual Candido nos diz:

A literatura do Brasil, como a dos outros países latino-americanos, é marcada por este compromisso com a vida nacional no seu conjunto, circunstância que inexistente nas literaturas dos países de velha cultura. Nelas, os vínculos neste sentido são os que prendem necessariamente as produções do espírito ao conjunto das produções culturais; mas não a consciência, ou a intenção, de estar fazendo um pouco da nação ao fazer literatura. (Candido, 2006a, p. 20)

É preciso pontuar, então, que a construção do sistema literário no Brasil, conforme Candido nos explica, não se conduz do mesmo modo que em Portugal, o qual faz parte dos “países de velha cultura”. Sendo assim, de acordo com Leonel e Segatto (2009), “Nesses lugares, já existia uma história da literatura que precedeu a organização nacional – porque se contava com elementos e requisitos (língua, cultura, identidades, imaginários, símbolos, instituições) do moderno Estado nacional, o que não havia na(s) colônia(s) portuguesa(s) na América.” (Leonel; Segatto, 2009). Partindo dessas observações, nos propomos, agora, a analisar a relação entre literatura e nação no contexto português. Com esse intuito, nos deteremos, principalmente, no célebre ensaio de Eduardo Lourenço, “Psicanálise Mítica do Destino Português”, escrito entre 1977 e 1978 e incluído na obra *O Labirinto da Saudade*. Neste livro, o intelectual português se dedica a repensar a identidade e a cultura portuguesa,

elaborando “um discurso crítico sobre as *imagens* que de nós mesmos temos forjado.” (Lourenço, 2000, p. 18 – grifo do autor).

Nesse sentido, também é relevante destacar que a construção da *comunidade imaginada* portuguesa aconteceu em um longo e confuso processo, dentre outras circunstâncias, envolvendo diferentes nações, como Inglaterra e França, a complicada delimitação de fronteiras com a Espanha e, posteriormente, as Grandes Navegações e os territórios que conquistou durante o seu Império. Porém, a identificação de Portugal como uma nação se constituiu mesmo com todas estas aparentes adversidades. Diante disso, mais uma vez, reiteramos que as ideias de Eduardo Lourenço acerca das relações entre literatura e nação no contexto português não se tratam de uma busca pela genealogia; mas, sim, de repensar a identidade de um povo que tem como alicerce os mitos que foram criados, sobretudo, por meio das obras literárias.

Assim, ainda na introdução d’*O Labirinto da Saudade*, intitulado “Breve esclarecimento”, Lourenço explica que a crítica que faz às imagens que os portugueses têm de si próprios, a qual chama de *imagologia*, está pautada em “*imagens* de origem literária e em particular para a época moderna” (Lourenço, 2000, p. 18 – grifo do autor), pois elas possuíam – e possuem até hoje – o *status* de mito. Desse modo, o autor justifica seu empreendimento com base nas mudanças pelas quais Portugal estava passando no final da década de 1970, com o fim da Ditadura de Salazar, e por aquilo que ele observava na produção literária de seu país: “expressando uma vontade de renovação da *imagerie* habitual da realidade portuguesa.” (Lourenço, 2000, p. 19).

Eduardo Lourenço parte, então, da ideia de que os portugueses têm de si mesmos uma imagem irreal – como já referimos em outros momentos –, por isso apresentam dificuldade em se compreenderem “enquanto realidade histórica.” (Lourenço, 2000, p. 24). Tal *imagologia*, segundo Lourenço, tem como alicerce a maneira conforme a história de Portugal era narrada: “contam as aventuras celestes de um *herói isolado* num universo previamente deserto.” (Lourenço, 2000, p. 24 – grifo do autor). Este personagem heroico, diferente das grandes epopeias, não se refere a um indivíduo; neste caso, tratava-se da própria nação lusitana como heroína. Assim, criou-se a ideia de que o povo português sempre esteve predisposto ao extraordinário, chegando a ser capaz de ações inimagináveis. É desse lugar, onde a imaginação parece ser tão real, que surge, nas obras literárias portuguesas, o apreço pelo que Lourenço chama de *irrealismo*, ou seja, aquilo que foge do alcance humano.

Diante disso, o crítico português entende que este posicionamento que se encontra na literatura é, na verdade, um retrato da conduta dos portugueses como nação. Assim, Lourenço afirma que “o português sempre teve de se crer garantido no seu ser nacional” (Lourenço, 2000, p. 25). É como se, por trás de toda essa imaginação de um povo que se sente vocacionado a grandes feitos, a comunidade imaginada portuguesa se tornasse palpável e, conseqüentemente, necessária para ser reconhecida diante do mundo. Segundo Patrícia Cardoso (2014), em seu trabalho já referido anteriormente, “Lourenço caracteriza a pátria como mortal, um corpo vivo e, como tal, dificilmente abarcável por um único relance de olhos.” (Cardoso, 2014, p. 99). Isto é, o povo português em busca de se auto (re)conhecer como nação, tinha a necessidade de se ver refletido num espelho que, por vezes, refletia uma imagem embaçada, a qual precisava ser interrogada. Inclusive, tal reflexo exibia todo e qualquer vestígio de fragilidade advindo do processo conturbado pelo qual Portugal passou para se estabelecer como Estado-nação.

Ademais, a *imagologia* em volta das Grandes Navegações, apesar de posta como real, não era o suficiente para que Portugal se sentisse como uma grande nação, uma vez que suas vulnerabilidades estavam sendo vividas em seu próprio território. Eduardo Lourenço, à vista disso, compreende que o poema épico de Luís Vaz de Camões se tornou a marca da veracidade do esplêndido destino português já há muito tempo conhecido por causa de seus antigos mitos. De acordo com Lourenço, “Tornou-se então claro que a consciência nacional (nos que a podiam ter), a nossa razão de ser, a raiz de toda a esperança, *era o termos sido*. E dessa ex-vida são *Os Lusíadas* a prova de fogo.” (Lourenço, 2000, p. 28 – grifo do autor). Portanto, a obra camoniana aparece como uma confirmação da nação portuguesa. Ela é capaz de unir o povo português em torno do sonho de um futuro que não se desgrudava do passado, mas que o faziam “senhores do mundo” (Lourenço, 2000, p. 29).

Tal crença lusitana de eleitos por Deus para grandes feitos só viria a ser questionada no século XIX: “Interrogávamo-nos apenas pela boca de Antero e de parte de sua geração, para saber se éramos ainda *viáveis*, dada a, para eles, ofuscantes *decadência*.” (Lourenço, 2000, p. 30 – grifo do autor). A decadência a que Eduardo Lourenço se refere diz respeito ao sentimento de Portugal diante de sua posição periférica em relação à revolução cultural que estava ocorrendo na Europa ao longo deste século. O povo português, perante esta situação, buscou por novas formas de se colocar aos olhos do mundo, em especial, no âmbito europeu. É neste contexto que Portugal empreende sua nova *missão*: a (re)descoberta da África. Sendo assim, Lourenço destaca a saudade portuguesa como motor para voltar a ser aquela “nação idílica sem

igual.”: “O saudosismo será, mais tarde, a tradução poético-ideológica desse nacionalismo místico, tradução genial que representa *a mais profunda e sublime metamorfose da nossa realidade vivida e concebida como irreal.*” (Lourenço, 2000, p. 31 – grifo do autor).

Já no início do século XX, Portugal entrou em uma nova fase quando se trata da imagem que seu povo tinha de si mesmo. Acerca disso, Eduardo Lourenço ressalta que “Poucos períodos da nossa história foram tão ‘patrióticos’ como aquele que a República inaugurou.” (Lourenço, 2000, p. 31). Logo esse patriotismo se tornou nacionalismo a serviço da “*Nação* como totalidade orgânica, pessoa histórica, dotada de direitos e deveres enquanto tal.” (Lourenço, 2000, p. 32 – grifo do autor). O nacionalismo, posteriormente, se tornou o grande emblema da ditadura de Salazar. Debaixo dessa bandeira, o governo impulsionou o país lusitano em direção à industrialização, a qual já era vivida no restante da Europa, o que contribuiu para inflamar o sentimento de “*lusitanidade* exemplar” (Lourenço, 2000, p. 33 – grifo do autor). Na percepção de Lourenço, “Não vivíamos num país real, mas numa ‘Disneylandia’ qualquer, sem escândalos, nem suicídios, nem verdadeiros problemas.” (Lourenço, 2000, p. 33-4)

Neste contexto, surgiu o neo-realismo na literatura portuguesa como um movimento contrário ao governo de Salazar. As influências do marxismo que vinham de outros pontos da Europa ganharam uma nova roupagem nas obras neo-realistas e transformaram-se, de acordo com o crítico português,

em *populismo* graças a obras (romances ou poemas) em que uma imagem mais convincente do *povo português* cumpre uma assimilação discutida mas inegável dos poderes desse “patriotismo” vigente apenas sob a máscara e mitos de uma visão burguesa particularmente vulnerável e já em causa desde o tempo de Eça de Queirós. (Lourenço, 2000, p. 35 – grifo do autor)

Assim, podemos afirmar, junto com Lourenço, que o neo-realismo desempenhou papel fundamental na saga portuguesa em busca de sua autognose. Uma *outra-imagem* foi construída em torno da relação dos portugueses com Portugal, evidenciando, inclusive, a miséria de seu povo. Entretanto, este movimento anti-salazarista não se concretizou como uma reforma ideológica e cultural; na verdade, esta *outra-imagem* do país lusitano foi corrompida e tornou-se parte da “*imagem idealizante* de Portugal.” (Lourenço, 2000, p. 36 – grifo do autor). Assim, de acordo com Eduardo Lourenço: “A imagem de Portugal não é *subvertida* pelo ‘neo-realismo’ mas *readaptada* à sua função reestruturante e futuramente harmoniosa de um país que um dia se libertará de males e taras passageiros.” (Lourenço, 2000, p. 37 – grifo do autor).

É preciso destacar ainda, conforme o intelectual português explica, a *contra-imagem* de Portugal, apresentada pelo movimento surrealista no fim dos anos de 1940. Mesmo que em paralelo ao neo-realismo, o surrealismo “soube encontrar os gestos, as imagens, picturais ou poéticas, menos *lusitanistas* no sentido tradicional do termo” (Lourenço, 2000, p. 37). Tal postura diante daquela realidade portuguesa procurou alterar a relação entre o povo e os mitos canônicos de Portugal. Eduardo Lourenço diz que este foi, não só, um movimento de “literatura desenvolta”, mas, principalmente, de “cultura desenvolta”, uma vez que “irradiou e reestruturou toda a experiência formal dos seus contemporâneos.” (Lourenço, 2000, p. 38). A “inovação” surrealista foi, na verdade, não propor uma reforma ideológica; antes, evidenciou o caráter antiquado e arcaico da “*forma mesma do interior viver nacional.*” (Lourenço, 2000, p. 39 – grifo do autor).

Entretanto, apenas com o fim do imperialismo português e o processo de descolonização da África foi que uma “nova *mitologia nacionalista* se começa a reformular para que a *imagem mítica caduca* [...] pudesse servir de núcleo e alimentar o projecto vital, histórico e político de um povo” (Lourenço, 2000, p. 49 – grifo do autor). É neste ponto que Eduardo Lourenço, mais uma vez, atesta que era preciso fazer uma análise da consciência da nação portuguesa em relação à “imagem *irrealista*” (Lourenço, 2000, p. 51 – grifo do autor) que ela tem de si mesma. Não se trata, aqui, de impor uma nova imagem de Portugal, como fizeram os governantes após a Revolução dos Cravos. Lourenço fala em uma revolução cultural na qual seja possível ter consciência ativa da realidade e do futuro que está por vir por parte dos portugueses. Assim, conclui: “O verdadeiro mediador, o autêntico motor dessa metamorfose é menos o *intelecto*, a cultura que nele ou através dele se converteu não só num ídolo mas num obstáculo, numa forma de repetição do conformismo social, mas a *imaginação.*” (Lourenço, 2000, p. 51 – grifos do autor).

É importante relembrar que este texto de Eduardo Lourenço foi finalizado em 1978, somente quatro anos haviam se passado desde a queda do regime salazarista. As afirmações que fazia a respeito do novo caminho que deveria tomar a nação portuguesa ainda eram reflexo da experiência de longos anos de ditadura em Portugal. Por isso, em 2000, Eduardo Lourenço escreve o texto *Para uma revisitação improvável*, o qual serve como um novo prefácio à iminente edição d’*O Labirinto da Saudade: Psicanálise mítica do destino português*, elaborada pela editora Gradiva. Neste texto, o autor se presta a esclarecer que a obra corresponde ao contexto sócio-político em que Portugal, então, se encontrava com o fim do antigo regime.

Neste sentido, Lourenço destaca que, em pouco mais de vinte anos, muita coisa mudou e aquela urgência em repensar o “discurso histórico e cultural” (Lourenço, 2000, p. 11) português não fazia mais sentido. Isso porque ele entendeu que, na verdade, não é possível apagar o passado responsável por sedimentar uma cultura com mais de dois mil anos.

Portanto, no contexto português, de acordo com Eduardo Lourenço, a literatura teve papel fundamental para moldar a autoconsciência nacional, especialmente, em situações que representaram significativas mudanças para o povo português, tais como as Grandes Navegações ou, mesmo, o regime de Salazar. Neste sentido, a arte literária foi importante para a manutenção dos mitos nacionais lusitanos, o que, conseqüentemente, ajudou na conservação da imagem e do ideal de união entre os membros de uma comunidade, conforme assinalou Anderson (2008) a respeito das *comunidades imaginadas*. Outro ponto importante que Lourenço destaca acerca da relação entre a literatura e a nação é o fato de que os escritores puderam/podem não só questionar os governos vigentes com seus textos literários, bem como têm a possibilidade de colocar em discussão as narrativas e os mitos escolhidos para contarem a história de Portugal. Assim sendo, a literatura portuguesa não é somente uma forma de representar a nação; a literatura em Portugal se desenvolveu em torno de um povo sonhador, em que a imaginação o possibilitou construir, em torno de seus mitos, o sentimento de nação; mas, sobretudo, a literatura permitiu que esta nação se questionasse, assim como também se transformasse diante das intempéries do tempo.

2.2 – Empenho literário: o nacionalismo brasileiro e a saudade portuguesa

Em *Formação da literatura brasileira*, no início do “Prefácio da 1ª edição”, Antonio Candido nos diz o seguinte: “A [literatura] brasileira é recente, gerou no seio da portuguesa e dependeu da influência de mais duas ou três para se constituir.” (Candido, 2006a, p. 11). Esta é só a primeira de outras afirmações do crítico brasileiro acerca da relação entre literatura brasileira e portuguesa, o que nos leva a compreender que, no Brasil, a produção de obras literárias esteve, em princípio, conectada com a colonização e a importância da metrópole quanto à formação dos escritores, ao processo de publicação das obras e ao público leitor que tinha acesso aos livros e podiam lê-los. Mas, o próprio título da obra de Candido nos coloca em posição de problematizar os laços que temos com a literatura portuguesa: o crítico propõe-se a investigar a formação de uma literatura que seja, genuinamente, brasileira, ainda que carregue

fortes influências da consagrada literatura europeia. Isto posto, Ventura e Baptista (2012) assinalam que:

Entretanto é difícil acreditar que o pendor antilusitano do romantismo desapareça completamente enquanto preocupação numa obra que assume perspectiva claramente romântica no que tange a busca de uma nacionalização da literatura, tomada de consciência nacional. É, aliás, este o critério para a escolha dos momentos decisivos, Neoclassicismo e Romantismo; momentos de superação do jugo colonial na busca de uma independência cultural do país que se inicia em meados do séc. XVIII e finda [...] sob a análise do ensaio “Instinto de Nacionalidade” (1873), de Machado de Assis. (Ventura; Baptista, 2012, p. 197-8)

Sendo assim, as autoras destacam que a perspectiva do Romantismo brasileiro, o qual tinha como propósito romper com a influência colonial portuguesa e afirmar uma identidade cultural brasileira, ainda ressoa no trabalho de Antonio Candido, especialmente, quando elege como momentos decisivos, para a constituição da literatura no Brasil, o Arcadismo e o próprio movimento romântico. Neste sentido, o crítico tem como pressuposto a ideia de que a literatura brasileira foi construída através do empenho dos escritores em criar uma literatura autônoma e original em relação à literatura europeia, em especial, a portuguesa. Segundo Candido (2006a), a literatura no Brasil “é toda voltada, no intuito dos escritores ou na opinião dos críticos, para a construção duma cultura válida no país. Quem escreve, contribui e se inscreve num processo histórico de elaboração nacional.” (p. 20). Portanto, ao longo de *FLB*, podemos observar a argumentação de Candido em torno da concepção de empenho literário dos autores, especialmente, românticos, em prol do sentimento de nacionalismo.

Para além do que já expomos na seção anterior a respeito do esforço da literatura brasileira em relação à constituição da nação, apresentado por Antonio Candido na “Introdução” de *Formação da literatura brasileira*, gostaríamos de destacar, aqui, como o raciocínio do crítico se desenvolve em alguns trechos desta obra. Desse modo, no “Capítulo I – Razão, natureza, verdade”, Candido argumenta a respeito de que, mesmo com o anseio dos escritores por sua própria literatura, as influências da tradição ocidental se fizeram presentes nas obras brasileiras, de modo a serem “bons elementos para constituir a sua literatura e incorporá-la à cultura do Ocidente.” (Candido, 2006a, p. 70). Dentre essas influências, podemos ressaltar o interesse estrangeiro pela realidade local e pelos povos indígenas, o que acabou por se tornar um parâmetro de qualidade literária. Assim, Candido afirma:

O racionalismo deu lugar à filantropia e ao desejo de criar uma sociedade livre e bem organizada; o culto da natureza promoveu a valorização do pitoresco, alimento do nativismo e da descrição da realidade; a moda pastoril encaminhou para a valorização

do homem natural, que para nós foi sobretudo o índio; a tradição clássica apresentou um estilo de civilidade que nos entroncava de certo modo na tradição e assegurava participação no mesmo sistema simbólico do Ocidente. (Candido, 2006a, p. 71)

Por este ângulo, observamos que o nativismo, isto é, a valorização dos elementos locais e autênticos, e nesse caso específico, a natureza e a realidade local, tornou-se o elemento particular da nossa literatura, a qual tinha o índio como idealização do homem natural, puro e virtuoso. Inseridos em moldes da tradição clássica, a natureza, o índio, a realidade do Novo Mundo, possibilitou à cultura local conectar-se com os modelos de civilidade e valores ocidentais de modo que garantiu a inserção brasileira nessa tradição intelectual e artística. Entretanto, de acordo com o crítico brasileiro, essa “análise do *brasileirismo*” (Candido, 2006a, p. 72 – grifo do autor) não teve como efeito a autonomia literária do País, como era suposto pelos românticos; na verdade, no âmbito colonial, a literatura produzida no Brasil “era um aspecto da literatura portuguesa, da qual não pode ser destacada: o cenário americano serviria para lhe dar sabor exótico, nunca para lhe dar autonomia, pois o cenário não basta se não corresponder à visão do mundo” (Candido, 2006a, p. 72).

Mesmo assim, Antonio Candido evidencia que este cenário moldou aspectos da identidade cultural local, influenciando na forma como a sociedade se via e se organizava, ao mesmo tempo em que se conectava ao pensamento e aos símbolos ocidentais. Neste contexto, os românticos se colocaram à procura daquilo que realmente poderiam chamar de literatura brasileira e, conseqüentemente, em busca de sua nação, expressa nas obras literárias à sua maneira. Tendo isso em vista, observamos que a pura e simples exaltação da terra, isto é, o desejo de mostrá-la a todos, “dará lugar a uma das manifestações centrais da literatura romântica: a paisagem como estímulo e expressão do nacionalismo” (Candido, 2006a, p. 222). Este nacionalismo pode ser percebido, então, como a relação que se estabeleceu entre o nativismo – como pré-requisito literário brasileiro – e a aparente necessidade dos artistas em manifestar seus sentimentos acerca de seu país, inclusive, expressando a complexidade de suas realidades.

Ainda em relação às ideias de Antonio Candido em *FLB*, na primeira seção do “Capítulo IX – O indivíduo e a pátria”, o crítico apresenta uma delimitação entre o movimento arcádico e o Romantismo brasileiro. Enquanto o primeiro possibilitou que as atividades intelectuais fossem instauradas no Brasil, “o intuito de praticar a literatura [...] utilizando-a ao modo de um recurso de valorização do país” (Candido, 2006a, p. 327); o último, impulsionado por tal postura

intelectual, se apoiou, principalmente, na Independência, que ainda estava em vias de estabelecimento, com a pretensão de “dotar o Brasil de uma literatura equivalente às europeias, que exprimisse de maneira adequada a sua realidade própria ou, como então se dizia, uma ‘literatura nacional’.” (Candido, 2006a, p. 327). Dessa forma, apesar do processo de ruptura quanto às formas e aos temas característicos do Neoclassicismo, os escritores românticos deram continuidade, de modo mais acentuado, à expressão do patriotismo em suas obras.

Com efeito, a literatura foi considerada parcela dum esforço construtivo mais amplo, denotando o intuito de contribuir para a grandeza da nação. Manteve-se durante todo o Romantismo este senso de dever patriótico, que levava os escritores não apenas a cantar a sua terra, mas a considerar as suas obras como contribuição ao progresso. (Candido, 2006a, p. 328)

Portanto, segundo Antonio Candido, assim como ocorreu em outras nações que estavam em vias de se tornar independentes, a literatura no Brasil, entre os séculos XVIII e XIX, não era tida apenas como expressão artística, isto é, a arte pela arte; mas, sobretudo, as obras literárias e seus autores integravam um projeto maior de construir a nação. Desse modo, a constituição da literatura brasileira representou o progresso cultural, mas também significou um avanço no contexto moral, intelectual e político da ex-colônia portuguesa. Os escritores românticos assumiram uma função social e política: contribuir para o desenvolvimento de uma nação mais forte e coesa, ajudando a moldar a mentalidade coletiva, promovendo o nacionalismo e fortalecendo a identidade nacional. Por isso, Candido atesta que “Só se pode falar todavia de literatura nova, entre nós, a partir do momento em que se adquiriu consciência da transformação e claro intuito de promovê-la, praticando intencionalmente.” (Candido, 2006a, p. 328).

Antonio Candido, todavia, joga luz sobre a relação entre o nacionalismo e o movimento literário romântico. Aquele não é uma temática subordinada ao Romantismo, mas encontrou nele “o aliado decisivo” (Candido, 2006a, p. 332). Assim, entre “fatores locais e sugestões externas” (Candido, 2006a, p. 332) os românticos brasileiros foram responsáveis por expressar o sentimento de nação: “eram os que vinham estabelecer nas letras o correspondente da Independência, promovendo as Luzes de acordo com as novas inspirações.” (Candido, 2006a, p. 332). Porém, não podemos nos esquecer de que a literatura romântica no Brasil não fechou os olhos para a produção artística europeia. Além de o nacionalismo ser, de certa forma, uma ideia que surge a partir do interesse e do incentivo, especialmente, dos franceses em relação ao nativismo; a nossa literatura, como diversas vezes nos referimos, é herdeira da tradição

ocidental e “Por isso, ao lado do Nacionalismo há no Romantismo a miragem da Europa.” (Candido, 2006a, p. 334). Esta, por sua vez, ressoa, segundo Candido, em autores, tais como, Álvares de Azevedo e Castro Alves, “encarnando as necessidades de sonho e fuga, libertação e triunfo dos sentidos, transplantadas como flores raras, das páginas de Byron para os jardins da imaginação tropical.” (Candido, 2006a, p. 334).

Outro ponto relevante que precisamos sublinhar acerca do Nacionalismo e do Romantismo está relacionado à importância da ficção neste movimento literário, a qual se desenvolveu, principalmente, por meio do gênero literário romance. No que concerne ao romance, Antonio Candido, diz que “se tornou o gênero romântico por excelência” (Candido, 2006a, p. 429), uma vez que apresenta como características sua forma complexa que rompe com os antigos moldes literários; a expressão de ideias e sentimentos que se difere do fazer científico e da poesia; e, sobretudo, a reelaboração da realidade por meio da verossimilhança. Com esta perspectiva, o romance “encaminhou-se resolutamente para a descrição e o estudo das relações humanas em sociedade.” (Candido, 2006a, p. 431), o que, por conseguinte, se encaixou muito bem ao caso do Romantismo brasileiro, em que os escritores tinham por intenção “a descrição de lugares, cenas, fatos, costumes do Brasil” (Candido, 2006a, p. 431). Assim, por meio do gênero romance foi possível desenvolver o Nacionalismo brasileiro, transformando-o em “verdadeira forma de pesquisa e descoberta do país.” (Candido, 2006a, p. 432).

Segundo Candido, “No período romântico, a imaginação e a observação de alguns ficcionistas ampliaram largamente a visão da terra e do homem brasileiro.” (Candido, 2006a, p. 432), dando a ver os mais remotos locais ao representar a cidade, o campo e a selva por meio dos romances. Esse esforço romântico teve como efeito a “tomada de consciência da realidade brasileira no plano da arte: verdadeira consecução do ideal de Nacionalismo literário” (Candido, 2006a, p. 433); contudo, esta realidade dizia respeito mais ao empenho artístico dos escritores do que a imediata “realidade geográfica e social” (Candido, 2006a, p. 433). Dado o tamanho do território brasileiro, o que observamos nos romances românticos é, na verdade, o valor dado à representação imaginada daquilo que era considerado exótico em cada região, tal estratégia era empregada, principalmente, para estimular a curiosidade do leitor brasileiro em conhecer seu próprio país: “Exotismo do Ceará para o homem do sul, exotismo da própria Itaboraí para os leitores cariocas de Macedo.” (Candido, 2006a, p. 434).

Neste contexto, não podemos deixar de mencionar o memorável ensaio de Machado de Assis, *Instinto de nacionalidade – Notícia da atual literatura brasileira*, publicado em 1873. O texto expõe a opinião machadiana acerca da crítica literária de caráter romântico, então, exercida no Brasil, a qual, segundo o escritor brasileiro, era um dos maiores problemas da literatura, exatamente por ter como condicionamento, para um romance ser considerado bom, por exemplo, a ideia de *cor local*, isto é, as obras literárias deveriam abordar as particulares brasileiras, como já vimos anteriormente. Assim, o autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* se mostra avesso à ideia de que o nacionalismo, tal como os românticos empregavam, seria o elemento essencial para a nossa literatura ter qualidade. Por esta razão, Machado de Assis afirma: “o que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda que quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.” (2024).

É muito interessante como Machado de Assis, neste ensaio, apresenta uma problematização a respeito da literatura desenvolvida no Brasil, “literatura que não existe ainda, que mal poderá ir alvorecendo agora.” (2024). Desse modo, na concepção de Machado, naquela altura, ainda não existia uma literatura nacional; mas, sim, “o geral desejo de criar uma literatura mais independente.” (2024), a partir do sentimento de nacionalismo difundido, especialmente, nos romances românticos. O escritor brasileiro assinala, então, que o Brasil estava passando, naquele momento, pela sua “adolescência literária” (2024). Apesar disso, Machado de Assis aponta que os romances brasileiros seguiam em uma boa direção e que, provavelmente, seria possível ver a melhora das obras produzidas no País. Sobre os romances, ele diz: “Há geralmente viva imaginação, instinto do belo, ingênua admiração da natureza, amor às coisas pátrias, e além de tudo isto agudeza e observação. Boa e fecunda terra, já deu frutos excelentes e os há de dar em muito maior escala.” (2024).

Isso nos conduz, novamente, às ideias de Antonio Candido, o qual considera Machado de Assis o maior e o melhor fruto que esta terra “boa e fecunda” nos deu. O autor de *Dom Casmurro*, consciente das questões, até então, envolvidas no progresso literário brasileiro, aplicou “o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores.” (Candido, 2006a, p. 437). Embora tenha vivido as tendências nacionalistas e românticas, Machado de Assis foi capaz de superá-las e produziu obras em que o cerne diz respeito às relações sociais e como a sociedade se organizava, possibilitando uma análise mais profunda e complexa do País. Segundo Candido, o escritor brasileiro “Prezou sempre a tradição

romântica brasileira e, ao continuá-la, deu o exemplo de como se faz literatura universal pelo aprofundamento das sugestões locais.” (Candido, 2006a, p. 437). Machado de Assis é, com efeito, um autor brasileiro que conseguiu, ao abordar a própria realidade da nação, tratar de temas universais e, conseqüentemente, produzir aquilo que Candido considera como a autêntica Literatura Brasileira.

Poderíamos, aqui, abordar outros ensaios de Antonio Candido que tratam do Nacionalismo como empenho da literatura brasileira, inclusive, no que diz respeito ao movimento modernista no Brasil. Entretanto, optamos por nos restringir ao contexto da *Formação da Literatura Brasileira*, a fim de compreendermos como o desenvolvimento da arte literária se deu em relação à construção da nação. Portanto, para Candido, o empenho da literatura brasileira se manifestou, sobretudo, na busca por uma identidade nacional e na tentativa de criar uma produção literária que refletisse a realidade do país de maneira autônoma e original, mas também no engajamento com questões sociais. A literatura brasileira, segundo o crítico, possibilitou a reflexão sobre a condição social e cultural do Brasil, revelando o esforço contínuo de seus autores em contribuir para a construção simbólica e crítica do país.

Ademais, toda essa explanação acerca do nacionalismo expresso ao longo da composição do que podemos chamar, de acordo com Antonio Candido, de Literatura Brasileira, leva-nos, por consequência, a uma outra questão que circunda nossa literatura: a sua vocação para a representação da realidade. Entendemos, então, que, além de ser um pressuposto do Romantismo brasileiro, “O problema nacional passa a corresponder também a uma adequação performática em relação ao Realismo, em que ler Literatura é reconhecer o empírico.” (Esteves, 2015). O reconhecimento da realidade da nação tornou-se, assim, a temática que transpassou (e, por vezes, ainda permeia) a literatura brasileira, para além do movimento romântico e do Realismo. Muitas foram as obras artísticas – além de textos críticos – em que a “produção literária aparecia como reflexo imediato e diretamente condicionado pela ordem social.” (Velloso, 1988, p. 239).

Nesta conjuntura, segundo Esteves (2015), “A missão cívica e a vocação nacionalista das letras brasileiras teriam como um de seus mais sensíveis efeitos imediatos um veto à imaginação, que redundaria no caráter necessariamente realista da literatura do período.” (Esteves, 2015). Isto posto, podemos observar que existiam dois polos opostos: o fazer artístico e a realidade. A imaginação era vista, de certa forma, como inimiga da representação do real,

ou seja, os bons escritores brasileiros eram aqueles que deveriam apenas retratar a realidade do País, tendo como objetivo dar a ver a nação e, por conseguinte, ratificar o sentimento de nacionalismo. Ademais, Velloso (1988) nos alerta: “No entanto, os objetivos da obra literária estão longe de ser estes. Em lugar de retratar o real, o que ela busca é transfigurá-lo. E é problematizando a realidade histórica, transformando-a em aventura, que o autor constrói sua obra.” (Velloso, 1988, p. 241). Tal ideia coaduna com a concepção de Candido a respeito da literatura, como vimos na seção anterior. Além disso, como já exposto pelo crítico, Machado de Assis será o primeiro grande autor brasileiro a dar conta da transfiguração da realidade brasileira e, com efeito, aquele que cumpre com os “objetivos da obra literária” (Assis, 2024).

À vista disso, podemos compreender, a partir das leituras de Antonio Candido que foram apresentadas aqui, a vocação para expressão da realidade que a literatura brasileira apresenta, principalmente, se considerarmos seu empenho literário em torno da constituição do sentimento de nacionalismo. No entanto, em Portugal, como vimos anteriormente, Eduardo Lourenço afirma que a literatura portuguesa apresenta caráter irreal, isto é, os escritores portugueses, de certa forma, preferiam lidar com o excêntrico e o fantástico em vez de confrontar diretamente a realidade. Esta postura da literatura portuguesa, segundo Lourenço, está diretamente relacionada à própria forma irreal com que a sociedade se via, perante a nostalgia dos gloriosos tempos passados, sobretudo, o sonho imperial dos Descobrimentos, o qual, constantemente, se sobrepunha à frustrante realidade imediata. Dessa forma, a partir dos ensaios de Eduardo Lourenço, nos propomos analisar de que modo o sentimento de saudade pode ser compreendido como o empenho da literatura portuguesa.

A fim de nos dedicarmos a tal empreitada, tencionamos fazer um passeio pelos ensaios lourencianos reunidos no livro *Mitologia da Saudade seguido de Portugal como Destino*, primeira obra de Eduardo Lourenço publicada no Brasil pela editora Companhia das Letras em 1999. A princípio, é instigante retornar ao senso comum dos falantes de língua portuguesa de que a palavra *saudade* não é passível de tradução em outras línguas, nem sequer naquelas que compartilham da mesma origem românica. Esta, porém, não é uma simples matéria relacionada ao campo dos estudos linguísticos; antes, mobiliza toda uma complexidade emocional e cultural que está enraizada na sociedade portuguesa – um dos fatores que contribui para a dificuldade de apreensão do significado em outros idiomas –, tornando-se, assim, a palavra-símbolo de uma nação. Neste sentido, desde as Grandes Navegações, Portugal experimenta esse sentimento que está associado à ausência dos grandes feitos, ao desejo de reviver tais experiências, incluindo o

anseio pelo retorno a tal momento histórico, mas também a consciência de que tal regresso pode ser impossível.

Logo no primeiro ensaio da referida obra de Eduardo Lourenço, o qual tem como título “Tempo Português”⁶, o autor estabelece a diferença entre nostalgia, melancolia e saudade, a partir das relações que estabelecem com o *Tempo*. Assim, considerando que o tempo humano apresenta caráter universalizante, todos esses sentimentos também são universais, apesar de Portugal reivindicar para si a concepção de saudade. Lourenço explica que:

A melancolia visa o passado como definitivamente passado [...]. A nostalgia fixa-se num passado determinado [...] desejo fora do nosso alcance, mas ainda real ou imaginariamente recuperável. A saudade participa de uma e de outra, mas de uma maneira tão paradoxal, tão estranha [...] que, com razão, se tornou num labirinto e num enigma para aqueles que a experimentam como o mais misterioso e mais precioso dos sentimentos. (Lourenço, 1999, p. 13).

Podemos perceber, então, que a melancolia é o sentimento com maior marcação temporal, uma vez que compreende o passado com algo já acabado e inacessível. Quanto à nostalgia, esta traz a sensação de poder nos aproximarmos do passado por meio da imaginação, inclusive, sendo possível reinventá-lo. A saudade, por sua vez, possui em si, tais formas de apreensão do passado, mas é capaz de expandi-las de modo que “é mais da ordem do sonho do que do real.” (Lourenço, 1999, p. 14). Desse modo, entendemos que a saudade se refere a uma possível volta ao passado, como forma de fugir do presente, o que faz com que passado e presente se embaralhem. Neste contexto, Eduardo Lourenço destaca que os portugueses se constituem com um *povo-sonhador*, isso porque “no fundo de si, ele recusa o que se chama realidade.” (Lourenço, 1999, p. 14). Sendo assim, o saudosismo português pode ser entendido como resistência à realidade, pois “Ninguém morre no país da *Saudade*. Como nos sonhos.” (Lourenço, 1999, p. 15).

Entre o real e o imaginário, a saudade é, ao mesmo tempo, uma memória do passado e uma busca incessante por um futuro idealizado. Este movimento que envolve o processo de ida em direção a algo que muito se deseja e, depois, o retorno a algum lugar com boas lembranças, nos remete à imagem do mar e, conseqüentemente, dos Descobrimentos. Acerca dessa ideia, Lourenço lembra ter sido Dom Francisco Manuel de Mello o primeiro poeta a compreender a

⁶ Apesar de o título deste ensaio ser homônimo daquele que abordamos no Capítulo 1 desta dissertação, os textos foram escritos em anos diferentes – o primeiro, em 1996 e este, em 1997. Além disso, eles abordam perspectivas distintas a respeito da cultura portuguesa.

saudade como um sentimento genuinamente português, tendo em vista o destino de Portugal “de povo marítimo, viajante, separado de si mesmo e pelas águas do mar e do tempo.” (Lourenço, 1999, p. 12); além disso, o crítico português acrescenta “a *saudade* parece modulada pelo ritmo universal do mar.” (Lourenço, 1999, p. 14). Isto posto, a comparação entre saudade e o movimento do mar só pode ser compreendida dentro da conjuntura portuguesa, pois, assim como as marés e as ondas vão e vem, levando e trazendo os portugueses que se lançaram à descoberta do Mundo, a saudade se liga ao anseio da travessia e ao desejo de reencontro, transformando-se, assim, na identidade de Portugal.

Ademais, Eduardo Lourenço traz, para essa discussão acerca da saudade portuguesa, aquilo que ele chama de “História da Saudade”, na qual as primeiras reflexões retomam ao rei Duarte I de Portugal, ainda no século XV. Este soberano ascendeu à Coroa depois do falecimento de seu irmão, Afonso, mas, Duarte I ficou conhecido, sobretudo, por causa das obras que escreveu, assim, era chamado de o Rei-Filósofo. Nesta ocasião, Lourenço nos apresenta a obra *Leal conselheiro* em que o rei escreve sobre a depressão que enfrentou e da qual conseguiu se curar, e neste texto, há referências ao sentimento da saudade. As ideias de Duarte I ainda não são aquelas que sistematizaram a saudade como parte da “alma portuguesa”; ele, na verdade, entende que “A saudade é uma entre as outras afecções da alma (tristeza, tédio, nojo, melancolia)” (Lourenço, 1999, p. 23), por isso, em seu ensaio, o soberano português se ocupou em estabelecer relações entre a saudade e esses outros sentimentos.

Segundo Eduardo Lourenço, o Rei-Filósofo trata do sentimento *saudosista* apenas de forma secundária, uma vez que seu objetivo era, de fato, escrever sobre a melancolia. Por conseguinte, o ensaio apresenta a saudade ora ligada à melancolia, ora separada deste sentimento, mas não a relaciona com o conceito da temporalidade, tal como ocorreu, posteriormente, no romantismo português. Entretanto, Duarte I, “entendendo-a como um jogo da memória afetiva, ao precisar que não releva do entendimento mas do coração, estabelece o nexo entre a saudade e o tempo.” (Lourenço, 1999, p. 25). Neste sentido, perante a complexidade que a saudade representa, visto que “inspira umas vezes mais tristeza que prazer, outras mais prazer que tristeza.” (Lourenço, 1999, p. 26), o soberano argumenta que ela “tem mais a ver com a tristeza e o desgosto que com a felicidade. Sentimos saudade, escreve d. Duarte, pela ausência de um ser ou de um lugar amado.” (Lourenço, 1999, p. 27).

Ao relacionar a saudade, principalmente, ao sentimento de tristeza, Duarte I apresenta a ideia de que, quando comparamos nossa atual situação com algo do passado, percebemo-nos melhores no presente. Esta é, em contrapartida, uma percepção do sentimento de saudade bem diferente daquela que conhecemos com os românticos. No entendimento do soberano, a saudade é “um afastamento da única felicidade verdadeira, a de Deus, luz presente e não perdida.” (Lourenço, 1999, p. 28). Assim, junto a Eduardo Lourenço, observamos que esta percepção de saudade, expressa em *Leal conselheiro*, está “em consonância com a visão medieval do mundo” (Lourenço, 1999, p. 28), permeada pela ideologia cristã e moralista de que tal sentimento levaria à prática de pecados, porque ela provoca uma atração pelo passado, onde se encontram os “amores condenáveis” e as “predileções funestas” (Lourenço, 1999, p. 28).

Todavia, com a ascensão do Renascimento, houve uma mudança drástica na compreensão de mundo e, conseqüentemente, no entendimento que se tinha acerca da saudade. De acordo com Lourenço, foi, especialmente, por meio das obras de Bernardim Ribeiro e de Camões, que a saudade ganhou caráter mitológico para a nação portuguesa, tornando-se “desejo de uma ‘felicidade fora do mundo’.” (Lourenço, 1999, p. 29). Mas, é, efetivamente, no momento do Romantismo português, que será apresentada “uma leitura tão perspicaz e tão digna da saudade, do seu mistério ou do seu enigma.” (Lourenço, 1999, p. 30). Isso porque os românticos foram os responsáveis por trazer à tona, novamente, a obra camoniana, lhe dando o “estatuto de mito literário de configuração romântica” (Lourenço, 1999, p. 55), especialmente Almeida Garrett com a sua obra lírica intitulada *Camões*.

No ensaio “Romantismo, Camões e a Saudade”, Eduardo Lourenço afirma que “Os românticos não viajam realmente em direção ao passado, antes trazem o passado para o presente” (Lourenço, 1999, p. 59), ou seja, a saudade se torna um sentimento intrínseco a este movimento artístico, o qual contribuiu para reafirmar a identificação do povo português com o autor d’*Os Lusíadas*. É neste contexto, então, que a saudade se torna um sentimento coletivo que permeia a nação, visto que “o próprio Camões é uma encarnação, entre outras, apesar de ser a mais sublime de todas, de um sentimento que está para além dele, e que todos os portugueses partilham, essa inexplicável mistura de sofrimento e doçura a que chama saudade.” (Lourenço, 1999, p. 59). Por conseguinte, anteriormente compreendida como uma exaltação da pátria lusitana, a epopeia cantada por Camões ganha um novo sentido com os românticos portugueses: a obra passa a ser compreendida como um canto que fala da ausência da pátria, de um exílio que o separa “tanto da terra natal como do rosto amado” (Lourenço, 1999, p. 59), ou

melhor, da saudade, embrulhada com “a melancolia e a tristeza próprias do Romantismo” (Lourenço, 1999, p. 59).

Ainda acerca da saudade como empenho da literatura portuguesa, já no contexto sociocultural do início do século XX, Eduardo Lourenço ressalta a importância do poeta Teixeira de Pascoaes, o qual “levando ao extremo a visão e a intuição de Garrett, dará à Saudade romântica uma alcance cósmico.” (Lourenço, 1999, p. 62). Em linhas gerais, podemos dizer que Pascoaes apresentou uma nova concepção de saudade, considerando-a como filosófica e espiritual. Para o poeta, a saudade não era simplesmente uma emoção, mas um princípio metafísico, uma força que conectava o indivíduo à pátria, ao passado e ao transcendente. Neste sentido, a saudade era entendida como um sentimento dos portugueses, o que os diferenciava de outras nações. Pascoaes associava a saudade com a recordação de um passado glorioso de Portugal, especialmente o mito do sebastianismo:

A Saudade é memória, consciência da essencial temporalidade do ser que não tem nem pode ter sobre si mesmo mais alta contemplação que a de si como passado em transe do futuro. O sebastianismo seria assim memória presente do bem anterior à nossa morte moral em Alcácer-Quibir, um avatar da saudade lusíada. (Lourenço, 1999, p. 52)

Segundo Lourenço, em Teixeira de Pascoaes encontramos o sentimento saudosista como uma forma de consciência existencial e temporal. A saudade nos faz perceber nossa relação intrínseca com o passado, o qual, apesar de ter acabado, pode ser lembrado e, até mesmo, exercer uma profunda influência sobre o presente. Diante disso, no caso dos portugueses, é interessante notar como a saudade é responsável por fazer do passado sempre presente e, por consequência, influenciar no seu movimento em direção ao futuro. Assim, trazer à tona, novamente, a morte do rei D. Sebastião na Batalha de Alcácer-Quibir, em 1578, significa fazer da memória o presente, em que se almeja o retorno a esse passado que, ao mesmo tempo, é glorioso, idealizado, mas também, perdido, acabado. Portanto, a saudade lusíada é o sentimento que conecta os portugueses com o passado heroico, tornando o sebastianismo uma manifestação dessa nostalgia nacional.

Para além da importância de Pascoaes, Eduardo Lourenço, em diversos ensaios, refere-se a Fernando Pessoa, “ao mesmo tempo tão próximo e tão distante da visão de Teixeira de Pascoaes” (Lourenço, 1999, p. 63), como aquele que devolveu à saudade seu caráter temporal e histórico. Aliás, Pessoa também está próximo do mito sebastianista, “Mas o Quinto Império

com que sonha é um império cultural. E desse império e não de outro talvez seja ele mesmo o d. Sebastião.” (Lourenço, 1999, p. 53). Desse modo, observamos que, apesar da obra pessoana não ter a saudade como temática central, ela ainda aparece, mesmo que de forma implícita. Assim como Pascoaes, Fernando Pessoa entende tal sentimento como essencialmente português; contudo, na visão de Pessoa, a saudade estaria mais relacionada à projeção de um futuro idealizado, uma vez que representava para ele a esperança e, inclusive, a aspiração por dias melhores, tal como podemos perceber em *Mensagem*.

Mesmo com toda essa exposição, que tentamos fazer, acerca da saudade como empenho da literatura portuguesa conforme as ideias de Eduardo Lourenço, seria possível ainda abordarmos outros ensaios deste crítico que versam sobre a mesma temática ou tocam-na de forma tangente. Desse modo, estamos de acordo com as palavras de Sá (2009), quando diz que Lourenço, ao tratar das questões culturais e, conseqüentemente, literárias no que se refere à saudade, tornou-se um “dos principais intérpretes contemporâneos desse fenômeno, de que Pascoaes é um dos principais pensadores.” (Sá, 2009, p. 109). A autora, ao apresentar o percurso da obra lourenciana em torno da saudade, nos mostra como o intelectual português também contribuiu para que este sentimento fosse compreendido como aquele que representa a nação lusitana. Assim, ela conclui que “Nos nossos dias, olhando agora a Saudade como um sentimento-mito construído ao longo da nossa história cultural e literária, Eduardo Lourenço refaz e reinventa esta construção imaginária, de que nós todos somos, a um tempo, sujeito e objecto.” (Sá, 2009, p. 111).

Ao reinterpretar e recriar o mito da saudade, Lourenço também nos explica que este sentimento apresenta força criativa, especialmente no contexto português, pois ela permite que as memórias sejam exploradas de diversas maneiras, além de contribuir para o anseio de um futuro utópico. Logo, podemos afirmar que, diferente da literatura brasileira, a qual sempre esteve muito comprometida com a representação da realidade, a literatura portuguesa foi constituída, com efeito, a partir do sonho de reconfigurar o mundo por meio desse sentimento profundo que é a saudade. Foram especialmente autores como Camões, Pascoaes e Pessoa, bem como o crítico Eduardo Lourenço, que nos revelaram a saudade como uma parte essencial do empenho literário português. Por isso, Roberto Vecchi (2020) atesta:

Através deste percurso, Eduardo Lourenço consegue não só inscrever o sentimento da saudade num espaço maior, da elaboração humana das perdas do passado. Descoloniza o espesso depósito de ideologias e leituras que se depositaram sobre a saudade, mostra o valor funcional desta dentro do espaço cultural e social de Portugal,

como uma poderosa ferramenta interpretativa sobre os re-usos do passado. (Vecchi, 2020, p. 383).

Portanto, de acordo com Vecchi (2020), ao abordar o conceito de “saudade” em suas reflexões, Lourenço amplia a compreensão desse sentimento, não o restringindo apenas ao aspecto emocional, mas situando-o em um espaço mais amplo, ligado à forma como os sujeitos elaboram e lidam com as perdas do passado. Na conjuntura sociocultural portuguesa, a saudade é, segundo a concepção lourenciana, uma ferramenta interpretativa poderosa, porque, além de um sentimento, ela tem função prática na forma como os portugueses se relacionam com seu passado, reinterpretando-o e ressignificando-o em diferentes momentos históricos. A visão que temos do outro lado do Atlântico não se difere muito, pois podemos perceber como, no Brasil, também utilizamos elementos do passado para construir uma identidade cultural e reforçar um senso de pertencimento nacional. O sentimento de nacionalismo, frequentemente, é marcado pela celebração de uma “brasilidade” que ressignifica elementos como a mistura de raças e culturas, a natureza exuberante e a resistência às adversidades. Em momentos de grandes transformações, os brasileiros também olham para o passado de maneira seletiva, reinterpretando-o para fortalecer a ideia de pertencimento à nação. Tendo isso em vista, na próxima seção, propomo-nos a analisar as perspectivas críticas de Antonio Candido e de Eduardo Lourenço acerca das denominadas *epopeias fundacionais* de seus respectivos países.

2.3 – Entre a função histórica e a estrutura literária: o caso das epopeias fundacionais

Considerando as ideias apresentadas nos seções anteriores deste capítulo a respeito da importante relação entre literatura e nação, tanto no caso brasileiro quanto português, intentamos, agora, relacionar as perspectivas críticas de Antonio Candido e de Eduardo Lourenço acerca das chamadas “epopeias fundacionais”: *Caramuru*, do frei Santa Rita Durão, no Brasil e *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, em Portugal. Veremos a seguir de que modo, mesmo com diferentes posturas em relação à concepção de arte e dentro de contextos socioculturais tão diferentes, Candido e Lourenço analisam as epopeias de suas respectivas literatura a partir da relevância que apresentam a partir de seus aspectos históricos e da estrutura literária que apresentam.

Neste ínterim, para explorar as possíveis aproximações entre as ideias de Candido e Lourenço, destacamos os textos mais relevantes para o estudo da obra *Caramuru*, escritos pelo crítico brasileiro: o Capítulo V, “O passadista”, de *Formação da literatura brasileira*; o

primeiro capítulo do livro *Na sala de aula*, intitulado “Movimento e parada” e “Estrutura literária e função histórica”, publicado no livro *Literatura e sociedade*. Em relação à obra de Lourenço, observamos que os ensaios camonianos estão concentrados, sobretudo, na primeira parte do livro *Poesia e metafísica*; no entanto, há também muitos outros textos interessantes a respeito de Camões publicados em outros compêndios, tais como *O labirinto da saudade: Psicanálise mítica do destino português* e em *Mitologia da saudade seguido de Portugal como destino*.

Iniciamos nossa discussão reafirmando o que já é de conhecimento universal no âmbito literário: o poema épico camoniano, *Os Lusíadas*, é um paradigma para a literatura e a cultura lusófona. É impossível falar de Portugal e não esbarrar em Luís Vaz de Camões e sua extensa obra poética importantíssima para o desenvolvimento da literatura portuguesa na modernidade e, conseqüentemente, uma das maiores influências para a produção literária dos países que fazem parte do mundo da língua portuguesa. Isto posto, Eduardo Lourenço, como um dos eminentes pensadores e ensaístas de Portugal, não poderia ficar indiferente à grande figura que Camões representa no contexto sócio-histórico-cultural português. Assim, Bernardes (2009) nos diz:

Mas a razão que melhor justifica a especial aproximação de Lourenço a Camões é de natureza essencialmente histórico-cultural: a verdade é que Camões dá corpo a uma nova ideia de literatura que não se confunde com o adorno retórico nem se reduz à dimensão moral, configurando uma linha que acabará por frutificar amplamente nas gerações posteriores, ocupando em Portugal, por inteiro, o lugar que noutros países surge distribuído pela poesia, pela pintura, pela música ou pela filosofia. (Bernardes, 2009, p. 120)

Estas diferentes posições que a obra de Camões ocupa no mundo lusitano são responsáveis por captar a atenção de Lourenço, especialmente, se considerarmos seus ensaios acerca da cultura portuguesa, os quais ganham mais destaque com a publicação do livro *O labirinto da saudade: Psicanálise mítica do destino português* em 1978. Literatura, cultura e filosofia se entrelaçam na obra lourenciana, principalmente, quando se trata de escritores como Antero de Quental, Fernando Pessoa, e, principalmente, Luís Vaz de Camões. Neste sentido, a perspectiva lourenciana é apresentada em seus ensaios, os quais pouco (ou quase nada) coadunam com o panorama dos estudos literários até então realizados acerca da obra camoniana. Logo, bem como Camões “dá corpo a uma nova ideia de literatura”, a crítica desempenhada por Lourenço revela uma compreensão renovada acerca do maior poeta da língua portuguesa.

Do outro lado do Atlântico, *Caramuru* é considerado uma tentativa de epopeia brasileira elaborada ao estilo camoniano. Segundo Freitas (2021), “Convém esclarecer que, na realidade, o *Caramuru* realiza transformação de algumas estruturas comuns recontes a toda a uma tradição épica e uma imitação do estilo de um autor, que por considerada sua maestria, é emulado.” (Freitas, 2021, p. 227). Sendo assim, muitas são as comparações entre a obra de Durão e *Os Lusíadas*. Entretanto, Candido não está interessado em tal aspecto, mas, sim, em analisar o poema brasileiro a partir da perspectiva de que é uma das obras que possibilitou a constituição da literatura brasileira como, de certa forma, independente da clássica literatura portuguesa.

Nesse ínterim, no texto “O passadista”, presente em *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido destaca que o poema *Caramuru* apresenta características que correspondem à “coexistência da fase final de uma etapa com o início de outra.” (Candido, 2006a, p. 187), uma vez que transita entre os valores expressos ora pelo Barroco, ora pelo Arcadismo no Brasil, em uma estrutura composicional tipicamente quinhentista. Por isso, Antonio Candido afirma que “Durão representa nesta ordem de considerações um caso interessante de tradição inserida em ideias modernas e de ideias modernas vincadas pela tradição.” (Candido, 2006a, p. 188). A partir desse contexto, o crítico brasileiro inicia a argumentação acerca da importância de *Caramuru*, especialmente em relação à sua principal característica, a *ambiguidade*.

Em se tratando de *Os Lusíadas*, no primeiro ensaio da obra *Poesia e metafísica*, “Camões-Actéon”, Eduardo Lourenço aponta que, apesar da anterior abordagem crítica pouco condizente com a própria justificativa dos poemas camonianos, ainda assim, ela “impediu que o texto tenha sido esquecido” (Lourenço, 2002, p. 18). O crítico português, então, introduz a ideia de que a obra de Camões se constitui de uma dialética expressa por meio de *contradições*, as quais, inclusive, refletem seu estado de espírito como homem que vivia no presente, mas que estava inteiramente conectado ao passado e à sua memória. Na concepção lourenciana, portanto, trata-se de uma obra artística que carrega não só a excelência estética, mas, sobretudo, um significado histórico-literário.

A relação entre Camões, sua obra e o seu tempo é a proposição do ensaio *Camões e o tempo ou a razão oscilante*. Neste texto, Lourenço discorre sobre a criação da epopeia lusitana, considerando o contexto histórico-literário do Renascimento e o conflito temporal experienciado pelo poeta. De acordo com o crítico português, o escritor “Tinha, sobretudo, de registrar em termos de equilíbrio espiritual e estético num mundo que mudara a sua

configuração terrestre tanto como a intelectual as solicitações oriundas da ressurreição do mundo antigo e a exigência, sempre atual da visão cristã da vida.” (Lourenço, 2002, p. 39). Tal circunstância contrastante entre o mundo antigo e a modernidade é refletida em *Os Lusíadas*, o que a diferencia, por consequência, das clássicas epopeias já conhecidas.

Neste ponto, podemos entender que existe, a princípio, um paralelo interessante entre a visão de Antonio Candido acerca do poema épico de Santa Rita Durão; e o ponto de vista de Eduardo Lourenço sobre a obra de Camões. A contradição presente nos poemas camonianos parece ser, de certa forma, análoga à ambiguidade da epopeia de Durão. Esse entendimento surge da ideia que Candido apresenta, no ensaio “Movimento e Parada”, a respeito de que os hábitos e atitudes de Durão poderiam ajudar a “entender alguns traços gerais do poema, como o gosto pelo contraste e a energia das descrições, enquadrando o senso da crueldade, a complacência nos transes sangrentos – e de repente o desejo de remanso e bonança, a ternura e a leveza da alma.” (Candido, 2000, p. 10). Além disso, consideramos a perspectiva de Eduardo Lourenço, nas palavras de Bernardes (2009), “mais do que dialético, Camões era contraditório e dilacerado. Era-o nas vozes que instituía como nas ideias veiculadas; era-o enquanto expressão de um tempo (também ele polimorfo) mas era-o sobretudo sob o ponto de vista intrinsecamente humano.” (Bernardes, 2009, p. 123).

Lourenço salienta que, por um lado, a epopeia camonianiana é o canto de seu poeta como aquele que “crê na visão heroica da vida” (Lourenço, 2002, p. 43); entretanto, o poema também “ressoa como uma música de fundo, a confissão, quase cansativa, de uma decepção causada pelo mundo, os homens e o tempo em que vive.” (Lourenço, 2002, p. 44). Lourenço, então, define o conflito que cerca Camões e sua obra: a consciência da realidade e do tempo, responsável por intervir na vida humana, o que implica em alterações, as quais nem sempre são boas. Assim, “Camões é tocado pelo sentimento da *desordem* do mundo humano, pela sua confusão, como se Deus o tivesse esquecido.” (Lourenço, 2002, p. 49 – grifo do autor). Tudo isso, de acordo com Lourenço, seria um reflexo das relações do homem renascentista com o seu tempo, tema que Camões elevou a “um grau de obsessão e refinamento” (Lourenço, 2002, p. 50) maior que seus antecessores.

Já no contexto da obra de Santa Rita Durão, os conflitos humanos eram outros. Antonio Candido nos mostra como o grande feito de *Caramuru* está associado à narrativa que dá a ver o indígena de um modo diferente do que já se havia registrado na literatura até então produzida

no Brasil. Somado a isso, outro elemento relevante para a ambiguidade desta obra é a visão de mundo que o frade expressa no poema, isto é, a religião católica como necessária para a salvação dos índios e, conseqüentemente, o desenvolvimento desses povos e das terras tupiniquins. Em meio a essas duas peculiaridades de *Caramuru*, desponta a justificativa de Candido: “Mas apesar deste sentimento muito forte de que a condição do homem só se perfaz realmente pela religião de Cristo, reponta aqui e ali simpatia pelo homem natural e, mesmo, esforço de compreender os seus costumes em função do estágio da cultura” (Candido, 2006a, p. 193).

Ainda sobre estas questões antagônicas que rondam a obra de Durão, logo no início do primeiro ensaio da obra *Na sala de aula*, Candido ratifica que “Durão tem um pouco de quinhentista retardado e um pouco de homem do seu tempo, preocupado em conciliar a razão natural com a revelação” (Candido, 2000, p. 10). Isso acontece porque, apesar de se apegar à composição de uma epopeia e, muitas vezes, aos traços do Barroco, o frei estava, na verdade, imerso numa realidade em que o cultismo e a Ilustração ganhavam espaço, não só na produção literária, mas, principalmente, na concepção de mundo da sociedade daquela época. Assim, Durão é um “quinhentista transfundido de elementos contemporâneos” (Candido, 2000, p. 10).

No âmbito das análises críticas de Eduardo Lourenço, entramos em contato com a ideia de que, outrora, o *desconcerto do mundo* estava intimamente relacionado às contradições do Tempo para Camões. Desse modo, conforme a percepção lourenciana, esta conjuntura é a motivação do que ele chama de *razão oscilante*, ou seja, a desorientação causada pelas mudanças ocorridas no momento histórico em que Camões vive e escreve. Eduardo Lourenço nos explica que “É-nos necessária a mão de Cristo, o ‘alto capitão’, para nos arrancar à inextricável confusão de um mundo submetido à *mudança*, à qual nada escapa, mesmo o tempo, agente ou forma dessa alteração.” (Lourenço, 2002, p. 51 – grifo do autor). Logo, essa realidade tumultuosa em que o poeta português se encontrava era propícia para que sua razão sofresse mudanças. Por isso, a obra camoniana, em especial *Os Lusíadas*, apresenta uma estrutura na qual se observa que “Camões está envolvido num combate pela sua própria realidade, ao mesmo tempo no exterior e no interior da Obra” (Lourenço, 2002, p. 54).

Lourenço elucida que é através da estrutura épica camoniana que encontramos aspectos renascentistas que se confundem com traços do Barroco, em que se nota a “exaltação de uma aventura que evoca o sentido do esforço humano na sua batalha contra o desconhecido”

(Lourenço, 1999, p. 56), mas também a voz do poeta como herói “com a sua indignação perante a arbitrariedade da sociedade e dos poderosos, com a sua angústia, tão moderna, perante o desconcerto da História e do Tempo” (Lourenço, 1999, p. 56). Nesse sentido, em diferentes ensaios, Lourenço afirma que o verdadeiro herói épico d’*Os Lusíadas* é, justamente, Camões. É ele quem canta a história dos argonautas, mas acaba por se tornar um deles, uma vez que sua empreitada artística o tornou, de certa forma, imortal, transformando-se em um mito sobre o qual o povo português se guarda.

Nesse viés, Bernardes (2009) afirma que “Mais do que a dimensão retórica (ou retórico-estilística) e mais do que a genealogia literária, interessava a Lourenço uma outra vertente, situada algures entre a arte das formas e o conteúdo do pensamento.” (Bernardes, 2009, p. 125). Esse “entre-lugar” lourenciano, no qual forma e conteúdo se encontram, pode ser colocado em paralelo ao que Candido propõe com a concepção de que a forma e a essência de uma obra literária não podem ser analisadas separadamente. Aliás, é importante ressaltar que, segundo Pacheco (2023), o termo “forma” – anteriormente tratado pelos estudos literários apenas como a aparência e a delimitação do formato de uma obra –, recebe uma nova concepção com a crítica candidiana:

Trata-se de um conceito cuja ênfase recai justamente no vínculo entre literatura e mundo, ao ver na passagem transformadora dos dados externos da realidade à estrutura interna da obra o momento de uma configuração específica, na qual a instabilidade de elementos e sentidos se resolve numa unificação dialética. (Pacheco, 2023, p. 44).

Neste sentido, além dos aspectos analisados quanto à importância histórica de *Caramuru*, Antonio Candido sugere que a estrutura literária está intimamente relacionada com as ideias de seu tempo. À vista disso, Candido evidencia a relevância do estudo estético conciliado à função histórica da obra literária, o que só pode ser apreendido por meio da análise de sua estrutura interna, ou seja, a relação entre a literatura e a realidade. No que se refere à obra camoniana, Lourenço diz que “são de algum modo a transfiguração poética de uma visão de mundo de *ordem filosófica* [...], mas uma visão articulada historicamente reconhecível de uma dada metafísica.” (Lourenço, 2002, p. 19). Desse modo, podemos compreender que as perspectivas críticas do brasileiro e do português estão comprometidas em esclarecer que a análise das epopeias não se trata apenas dos aspectos relacionados a suas origens e contextos histórico, mas, particularmente, da articulação entre a forma artística e o processo social estruturado nas obras literárias.

No poema épico brasileiro, Antonio Candido compreende que está presente uma ambiguidade tanto em sua estrutura quanto em seu conteúdo, o que nos confirma a ideia de que a forma e o conteúdo desta obra não podem ser compreendidos separadamente. Candido faz questão de expor os “movimentos” e as “paradas” de *Caramuru* em sua análise. Por um lado, encontramos a violência da guerra “Contra hereges, é verdade, tornando-se, portanto, uma forma extrema de militância para preservar a religião católica.” (Candido, 2000, p. 12), o que movimenta as ações da epopeia. Do outro, a calma e a brandura que se sobrepõem aos combates e se detém na natureza para encontrar equilíbrio: “Mas de espaço a espaço surgem paradas admiráveis [...] e mostram como esse poeta belicoso é capaz de sentir também qual seria a ordem ideal das coisas e dos seres, entre os tumultos da guerra e a agitação geral da vida.” (Candido, 2000, p. 15).

É exatamente nos pontos de “paradas” de *Caramuru* que o trabalho de Durão ganha enorme relevância para a delimitação da nossa literatura. A natureza e o índio adquirem distinção no poema épico e, conseqüentemente, são incorporados à forma de expressão tradicional europeia, “levando ao patrimônio comum da literatura ocidental a perspectiva de um temário novo e uma nova forma.” (Candido, 2000, p. 17). Tal postura também pode ser entendida como um reflexo da dualidade que se instaurava a respeito da colonização, um “confronto das duas ordens culturais opostas: europeia e a americana (ou: a civilizada e a primitiva).” (Candido, 2000, p. 19). Desse modo, mais uma vez, Candido coloca em evidência a dialética inerente à obra do frade brasileiro, na qual podemos observar “um plano ostensivo de louvor da colonização e, nos planos profundos, a presença virtual do ponto de vista ‘americano’ contra a imposição política”. (Candido, 2002, p. 101).

Quanto ao contexto português, podemos observar que a crítica de Eduardo Lourenço se junta às prévias ideias de Jorge de Sena acerca da obra camoniana. Assim, Lourenço e Sena ressaltam o imperativo de que, para interpretar a obra de Camões, é necessário, verdadeiramente, lê-la e não se deve buscar por explicações que tangenciam a obra, tais como os aspectos, estritamente, relacionados à vida do poeta. Além disso, como já evidenciado anteriormente, o contexto histórico-literário e cultural em que a obra foi produzida não pode ser excluído em uma análise literária, uma vez que uma obra não está desconectada de seu tempo. Desse modo, Albuquerque (2019), afirma que

ambos interpretam a obra de Camões de acordo com uma orientação estética marcada no tempo, que apenas um restrito número de artistas, ao nível europeu, soube captar e

reproduzir, e cujo travejamento é feito da introdução na arte de uma nova consciência da existência do homem: ecuménica, auto-reflexiva e desejante face ao mundo, na linha de um tempo que se desenrola sem remissão, tudo desbaratando. (Albuquerque, 2019, p. 27)

Podemos observar, então, que Eduardo Lourenço compreende a obra de camoniana a partir de sua especificidade em captar a particularidade estética do momento histórico em que foi escrita. Lourenço enxerga em Camões uma forma diferente de conceber o ser humano, de modo mais abrangente e universal, inclusive, possibilitando a reflexão sobre si mesmo e expressando-se como o *homem de Desejo*, ou seja, aquele que busca por saciar a “sua fome inapaziguável e sem cessar renascente, que vive no fogo do que não alcança e morre do que abraça.” (Lourenço, 2002, p. 34), para ficarmos com as palavras do crítico português no ensaio “Camões-Ácteon”. Isto posto, o poema de Camões joga luz sobre a complexidade da condição humana, refletindo sobre a passagem do tempo e o papel do homem no mundo.

Neste sentido, no texto “O século de Camões”, publicado no início de 1980, Eduardo Lourenço consolida a ideia de que *Os Lusíadas* representa um fim, considerando tanto o fato de que Camões emprega a epopeia, a qual já estava em vias de ser, de certa forma, substituída pelo advento do romance como o gênero literário que representa a Idade Moderna, quanto em relação a “uma atitude encarecedora dos feitos nacionais numa óptica universalizante” (Lourenço, 2002, p. 76). Ademais, o intelectual português salienta que, para compreensão da obra camoniana, precisamos revisitar aquele contexto do fim do mundo renascentista, ou seja, o seu século, no qual foi concebida e destinada “a recriar numa perspectiva nova o mundo donde procede.” (Lourenço, 2002, p. 77).

Lourenço complementa suas ideias acerca do século de Camões, afirmando que *Os Lusíadas* são “o texto literário de uma cultura estética, partilhada entre o exemplo antigo e o apetite da inovação.” (Lourenço, 2002, p. 79). Assim, ele destaca que a obra camoniana é tida como excelência devido à influência de outros grandes poetas, tais como Virgílio e Ovídio, como bem deixa a ver em seus versos, mas também por causa de sua *invenção poética*. A epopeia de Camões nos deixa ver “a época particularmente perturbada”, “uma cristandade em crise e em luta”, “as novidades inauditas” (Lourenço, 2002, p. 78-9). Contudo, *Os Lusíadas* não são o espelho em que se vê a imagem deste século, na verdade, este poema épico deve servir “como *chave real* para compreender o tempo onde ele banha transfigurando-o, é outra coisa.” (Lourenço, 2002, p. 78).

Esta “outra coisa” em que *Os Lusíadas* se transformam diante do povo português procede de dimensão cultural que abarca, bem como da conquista geográfica que evoca, o que ganha vida por meio de “jogos de construção interna” (Lourenço, 2002, p. 76). Em meio ao emprego de metáforas, hipérboles e as referências mitológicas, a obra camoniana torna-se autônoma e o poeta ganha vida como “imagem universal do ser e da nossa cultura.” (Lourenço, 2002, p. 75). Por isso, em *O labirinto da saudade*, Eduardo Lourenço afirma que a epopeia de Camões foi capaz de revelar aos portugueses a sua *singularidade* como “descobridor de mundos” (Lourenço, 2000, p. 145), o que, por consequência, fez com que se compreendessem como nação. Dessa forma, “A epopeia camoniana inventa-nos *à rebours* essa existência plena que não fomos nem tivemos senão como *aspiração*. De portugueses tornámo-nos *lusitanos*, tribo lusíada predestinada ao futuro fabuloso que nas navegações se tornaram presente.” (Lourenço, 2000, p. 145 – grifos do autor).

No âmbito brasileiro, o sentimento de nação, como vimos anteriormente, também está intimamente relacionado à literatura. Sendo assim, em *Literatura e sociedade*, Antonio Candido faz uma abordagem da tendência genealógica estabelecida pelo movimento literário romântico no Brasil, o qual buscou referências de grandes trabalhos no passado da literatura até então produzida por brasileiros. Logo,

os românticos de certo modo *compuseram* uma literatura para o passado brasileiro, estabelecendo troncos a que se pudessem filiar e, com isto, parecer herdeiros de uma tradição respeitável, embora mais nova em relação à europeia. E aqui tocamos numa contradição, frequente nos arrivistas, e típica dessas gerações, entre o orgulho de ser criador de algo novo, e o desejo de ter uma velha prosápia. (Candido, 2010, p. 179 – grifo do autor).

Neste sentido, a ânsia por um “passado digno” encontrou espaço para expressar a beleza da terra e a importância dos índios, tanto em registros histórico quanto nas obras literárias, “criando o mito da nobreza indígena, que redimiria a *mancha* da mestiçagem” (Candido, 2010, p. 181), em conformidade com os esforços dos jesuítas para a catequização desses povos. Foi, então, neste contexto, que o poema épico de Santa Rita Durão se tornou um alicerce para justificar tanto os valores estéticos quanto ideológicos da literatura brasileira. Desse modo, Antonio Candido sugere que a estrutura literária de *Caramuru* está intimamente relacionada com as ideias de seu tempo. Tendo isso em vista, o crítico observa que a representação de um herói com comportamento edificante e sem falhas, apresentada pelo frei, difere do que se encontrava na tradição épica. Isso acontece na obra porque Durão não estava à procura de justificar os feitos heroicos de Diogo Álvares como indivíduo modelo a ser seguido, mas, sim,

de mostrá-lo com ser humano diante das contradições do mundo em que vivia: “a nossa história se explicava, de um lado, como incorporação progressiva do aborígene a esta ordem de crenças e práticas; de outro, como esforço do português para manter a ortodoxia, contra protestantes franceses e flamengos.” (Candido, 2010, p. 184).

Ainda sobre a questão relativa ao caráter ambíguo que estrutura a narrativa épica de Durão, Antonio Candido enfatiza a dualidade que envolve o personagem Diogo Álvares. Este herói é o ponto de ligação entre a civilidade e o primitivismo e nele encontramos a “própria essência da civilização brasileira” (Candido, 2010, p. 187). Portanto, Candido caracteriza Diogo da seguinte forma: “quando tentamos ver um colonizador português, provido do equipamento civilizador da metrópole, encontramos um naufrago que se identificou aos índios, que viveu entre eles, fala por eles, celebra o país como seu, funde o seu destino ao da índia Paraguaçu.” (Candido, 2010, p. 188). Ou seja, Diogo é Caramuru e Caramuru é Diogo, não há diferença de personalidade, o que existe é um personagem que carrega em suas ações, ora os valores do colonizador, ora, do colonizado.

Seguindo este viés, acrescentamos novamente, aqui, a contribuição de Freitas (2021), a qual reflete sobre a construção da epopeia de Santa Rita Durão, considerando o protagonista da obra literária em questão: “O próprio título do texto carrega dialeticidade em relação ao herói: como o termo ‘caramuru’, de expressão pejorativa no mundo colonial, passa a vocábulo grandioso, resplendoroso, digno de título de um poema épico, um estilo tão elevado?” (Freitas, 2021, p. 229). A autora propõe uma reflexão sobre como Diogo sai de uma posição rebaixada – prisioneiro da tribo – para depois se tornar, de certa forma, seu líder e principal mentor religioso. Freitas (2021) aponta que a retórica e a fé são os instrumentos utilizados pelo Caramuru (Diogo) e, conseqüentemente, são estas as armas que o elevam à posição de herói dos índios, bem como da epopeia brasileira.

Outro aspecto interessante é a relevância dada à índia Paraguaçu, a qual poderíamos dizer que se comporta como um “duplo” de Diogo Álvares. A filha do cacique faz o caminho inverso de seu marido, pois ela se assemelha a uma moça europeia e acaba por adentrar o mundo civilizado, sendo catequizada e se tornando Catarina. Assim, “Paraguaçu é a metade americana de Diogo, como este é a sua metade europeia, formando ambos uma mesma e complexa realidade.” (Candido, 2010, p. 188-9). Esta é, portanto, a realidade complexa que se instaura como característica do povo brasileiro, o qual está imerso numa dualidade que o vincula à

tradição da Europa ocidental, mas não se desliga dos seus antepassados indígenas. Neste viés, Antonio Candido afirma que

Se Diogo-Caramuru é ambíguo, é porque o fomos, e talvez ainda o sejamos, sob o impacto de civilizações díspares, à busca de uma síntese frequentemente difícil, mas que se torna possível pela redução de muitas diferenças ao padrão básico da cultura portuguesa, leito por onde fluímos e engrossamos, e que Diogo exprime, ao exprimir a adaptação do branco à América. (Candido, 2010, p. 190).

Todas essas informações que se organizam em torno da ambiguidade da obra *Caramuru*, interferem diretamente na interpretação deste poema pelos românticos. Logo, o que podemos entender é que a maior ambiguidade da epopeia de Durão diz respeito aos caminhos de leitura que ela proporciona, pois conseguimos entendê-la como uma glorificação da empreitada colonial realizada pelos portugueses, mas também é possível reconhecê-la do ponto de vista nativista, como uma genuína exaltação dos povos primitivos e da natureza brasileira. Esta foi a postura adotada pelo Romantismo no Brasil, o qual deu ao *Caramuru* o sentido de “poema indianista e nacionalista, precursor e indicador do caminho que então se preconizava.” (Candido, 2010, p. 191).

Em se tratando do movimento artístico literário romântico, podemos ver também em Portugal um momento importante para o poema épico de Camões. No século XIX, os portugueses, apesar do nacionalismo bem consolidado, se viram diante do “sentimento de que o seu corpo político, reconhecido por outros reinos, poderia deixar de existir. Com isso, também as suas expressões culturais poderiam desaparecer.” (Nery; Mendes, 2024, p. 58-9). Isso porque o território português passava pela invasão francesa e a Família Real havia fugido para o Brasil. Assim, diante desses conflitos, a sensação de insegurança se instaurou e as manifestações culturais “passam a ser discutidas e tematizadas em muitas materializações artísticas e culturais, como nos discursos ficcional e literário” (Nery; Mendes, 2024, p. 59) como uma forma de restaurá-las e mantê-las. Entretanto, o passado de glórias, cantado por tantos escritores e poetas, naquele momento, não representava a realidade lusitana; o povo português precisava se situar no mundo oitocentista e, dessa forma, viver a realidade em que estava inserido.

Segundo Nery e Mendes (2024), “O que vemos, portanto, é que o cenário de instabilidade nacional levou a muitos questionamentos acerca do que deveria ser resguardado e do que deveria ser modificado na realidade portuguesa.” (Nery; Mendes, 2024, p. 60). Neste contexto, os românticos buscaram por seu passado e, neste movimento, Almeida Garrett, por

exemplo, encontrou Luís Vaz de Camões. O poeta romântico evocava a obra camoniana não apenas como uma lembrança dos grandes feitos portugueses, mas, sobretudo, efetuou sobre ela uma nova interpretação de modo que pudesse se ajustar às necessidades daquele momento tão instável de Portugal. Consequentemente, de acordo com Eduardo Lourenço, o Romantismo “escolheu no passado as altas referências – Fernão Lopes, Bernardim, Gil Vicente, Camões – [...]. Ao mesmo tempo escolheu-se uma memória, leu-a em função dos valores do presente, gosto da liberdade, paixão da glória, horror da intolerância.” (Lourenço, 1999, p. 109).

Camões, então, ressurgiu na cultura portuguesa, não somente como uma lembrança, mas, sim, para fazer parte “de um novo firmamento literário” (Lourenço, 1999, p. 55). Ou seja, o romantismo enxergava no autor de *Os Lusíadas* sua relevância para a literatura portuguesa; contudo, o que realmente impulsionou a atitude dos românticos em trazer novamente Camões para o centro das atenções artísticas diz respeito a seu papel importante em sua própria epopeia: “com sua voz grave de herói extenuado, com a sua indignação perante a arbitrariedade da sociedade e dos poderosos, com a sua angústia, tão moderna, perante o desconcerto da História e do Tempo” (Lourenço, 1999, p. 56). Assim, a figura heroica camoniana que perpassa a obra literária se expande para “toda a *vida portuguesa*” (Lourenço, 1999, p. 57), o que tem como efeito o reconhecimento da nação portuguesa em seu herói, Luís Vaz de Camões, fazendo dele o “símbolo de Portugal.” (Lourenço, 1999, p. 56).

Certamente, o mesmo não se deu com o frei Santa Rita Durão no Brasil, uma vez que a epopeia brasileira, primeiramente, foi publicada em Lisboa e somente obteve reconhecimento dos indivíduos letrados cinquenta anos depois. Antonio Candido assinala que a valorização da obra do frade brasileiro só foi possível através de uma ideia “acesa pelos franceses que se ocuparam do Brasil pela altura da Independência, influenciando em nossa vida intelectual e artística de maneira profunda e duradoura” (Candido, 2010, p. 191). Assim, não é por acaso que o marco temporal daquilo que se pode chamar de “independência” da literatura brasileira, retoma ao ano de 1836, em Paris, com a publicação da revista *Niterói*, onde se encontravam os valores e a visão do movimento romântico brasileiro.

Fato é que o *Caramuru* ganhou mais destaque na França, no século XIX, do que no Brasil ou em Portugal. Tal situação deveu-se, primeiramente, à publicação de *História literária* (1826), de Ferdinand Denis, o qual afirmou que o poema épico de Durão representava o paradigma da “literatura nacional”, o que, posteriormente, viria a se desenvolver na América.

Outro fator essencial para o destaque da épica de Durão em relação aos franceses foi a tradução, em formato de prosa, realizada por Monglave em 1829, ou seja, seu trabalho conferiu ao *Caramuru* o enredo estruturado como um romance. Dessa forma, Candido afirma que “A passagem do verso à prosa na sua tradução foi um primeiro recurso importante, que ressaltou o elemento novelístico do enredo, ao quebrar as sugestões especificamente ligadas à estrutura métrica e estrófica.” (Candido, 2010, p. 193). Esta postura adotada pelo tradutor Garay de Monglave já apontava para as características do que se tornou o romance indianista largamente produzido durante o Romantismo no Brasil.

Além disso, Candido também coloca em destaque a obra *Jakaré-Ouassou*, de 1830, escrita por Daniel Gavet e Philippe Boucher, os quais “publicaram o que se pode considerar o primeiro romance indianista de assunto brasileiro” (Candido, 2010, p. 195), relacionado ao tema de *Caramuru*. Porém, o que mais chama atenção é que tanto a tradução de Monglave, quanto a obra *Jakaré-Ouassou* foram grandes influenciadores para a mudança de perspectiva da literatura brasileira. Segundo Antonio Candido, estas intervenções francesas ajudam-nos a compreender porque, diante da estética épica empregada pelo frade, os literatos românticos brasileiros “apegaram-se de preferência ao elemento novelístico e ao toque exótico, vendo nela uma espécie de pré-romance indianista.” (Candido, 2010, p. 199).

A importância da França no contexto cultural do século XIX também pode ser observada com a publicação, em Paris, de uma “edição monumental d’*Os Lusíadas*, ilustrada por gravadores e artistas franceses eminentes” (Lourenço, 1999, p. 58), trabalho realizado pelo jovem artista Morgado de Mateus. Contudo, precisamos apontar que, ainda em território francês, a primeira obra romântica portuguesa foi publicada, o poema *Camões*, de Almeida Garrett. Neste ínterim, a validação do epicentro cultural europeu em relação às publicações portuguesas em torno da figura de Camões é significativa para “um processo de canonização patriótica e cívica que iria concretizar-se meio século mais tarde num monumento erigido à glória do poeta.” (Lourenço, 1999, p. 58).

Em síntese, podemos retomar às primeiras linhas do ensaio lourenciano “Romantismo, Camões e a Saudade”, no qual o intelectual inicia seu raciocínio tratando da importância do movimento romântico na Europa; contudo, estas palavras podem também se aplicar ao contexto brasileiro, uma vez que, nossa literatura pode ser entendida como uma extensão do jardim das Musas.

Se não foi o Romantismo que inventou a Literatura, modificou por completo a sua noção. De realidade de ordem mais ou menos ornamental, atividade destinada a embelezar a vida, ou a servir-lhe com verossimilhança de espelho, a obra literária – a grande, a verdadeira obra literária – transmutou-se em visão do mundo, espelho da aventura da Humanidade em busca de absoluto. (Lourenço, 1999, p. 54)

Sendo assim, tanto em Portugal quanto no Brasil, o movimento literário romântico foi responsável por mudar, de certa forma, a rota da literatura que, então, se desenvolvia nestes países de acordo com seus respectivos contextos histórico-sociais. Eduardo Lourenço assinala o trabalho dos românticos portugueses em repensar a cultura de Portugal, retomando um de seus grandes mestres literários, Luís Vaz de Camões, e transformando-o no símbolo da nação lusitana. Em contrapartida, no âmbito da literatura brasileira, Antonio Candido nos revela a importância da obra do frade Santa Rita Durão, não só por ter sido elegido pelos entusiastas do romantismo brasileiro, pode-se dizer, como um paradigma artístico; mas, especialmente, pelos aspectos históricos que são refletidos na estrutura literária de *Caramuru*. Por isso, Otsuka (2009), no texto *Literatura e sociedade hoje*, aponta que a análise crítica de Antonio Candido “Não se trata, portanto, de apenas remeter ao contexto genético da obra, mas sim de apresentar a articulação precisa entre a forma artística e a estruturação do processo social correspondente, investigando suas mediações.” (Otsuka, 2009, p. 107).

Destarte, ao longo deste exame acerca das concepções de Antonio Candido e de Eduardo Lourenço sobre as “epopeias fundacionais”, podemos perceber que ambos entendem a importância de se fazer crítica literária considerando os aspectos sócio-histórico-culturais bem como a estrutura literária das obras. É patente que a forma com que cada um desses críticos se expressa em seus ensaios críticos é demasiadamente diferente, enquanto Candido tem uma postura mais professoral, Lourenço parece nos guiar por meio de suas reflexões e questionamentos, os quais, muitas vezes, parecem não ter uma resposta assertiva. Todavia, o teor de suas ideias nos possibilita entrever muito mais aproximações do que um afastamento categórico entre si. A partir disso, no próximo capítulo, pretendemos observar uma temática da literatura brasileira, comum a Candido e Lourenço, para que possamos aprofundar nossa compreensão acerca das semelhanças e divergências de suas críticas literárias.

Capítulo 3 – Da literatura brasileira: diálogos sobre o sertão

*Sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte
que o poder do lugar.
(Guimarães Rosa)*

3.1 – Caminhos que levam ao sertão brasileiro

Como já referido na Introdução deste trabalho, o interesse de Eduardo Lourenço pelo Brasil e, conseqüentemente, pela literatura brasileira, não surge apenas por causa da antiga relação entre a ex-metrópole e a ex-colônia – a qual, inquestionavelmente, reflete na cultura portuguesa – ou pelo acesso que teve a romances brasileiros, especialmente da Geração de 30, que circulavam em Portugal nos anos de 1940; mas, sobretudo, devido ao curto tempo que viveu em nosso País, ocupando o cargo de professor-convidado de Filosofia na Universidade da Bahia, entre 1958 e 1959. Assim, ao estudarmos sobre o intelectual português, aprendemos sobre a cultura portuguesa, mas também dialogamos com a nossa nação. Ele foi um dos grandes pensadores que tratou da relação luso-brasileira, inclusive, dando a ela uma nova perspectiva de leitura. Neste sentido, Pedrosa de Lima (2017) destaca que o Brasil tem visceral importância para o desenvolvimento da obra de Lourenço: “A reflexão sobre o Brasil e, em especial, sobre o horizonte imaginário no qual se tecem as relações entre a cultura portuguesa e a cultura brasileira ocupam um espaço e um relevo indiscutíveis no ensaísmo de Eduardo Lourenço.” (Pedrosa de Lima, 2017, p. 80).

Desse modo, ainda que tenha vivido na Bahia por pouco tempo, dessa temporada brasileira surgiram muitos questionamentos e reflexões, seja a respeito dos brasileiros e sua relação com Portugal, seja acerca da imagem idealizada que o país lusitano tinha de sua antiga colônia, ou mesmo sobre a literatura brasileira, aquela que Eduardo Lourenço já conhecia e aquela que veio a conhecer em sua estadia no Brasil. Na verdade, esta experiência reverberou nos textos lourencianos, tendo como efeito a organização do livro *Tempo brasileiro: Fascínio e Miragem*, por Maria de Lourdes Soares, que teve a primeira publicação pela editora Gradiva. Contudo, nesta dissertação, faremos referência à edição da Fundação Calouste Gulbenkian – organizada pela mesma pesquisadora e lançada em 2018 –, a qual expandiu a coletânea anterior de ensaios relacionados ao Brasil, incluindo críticas, apontamentos e entrevistas de Lourenço, além dos anexos, totalizando quase 700 páginas. O tamanho desta última publicação de *Tempo*

brasileiro é, com certeza, uma demonstração do grande interesse do intelectual português pela nação e pelo povo brasileiro e suas conexões com Portugal.

Neste contexto, podemos retomar as palavras de Eduardo Lourenço na entrevista “A miragem brasileira”, concedida a Rui Moreira Leite, em 2009:

Foi aqui no Brasil que, paradoxalmente, comecei a interessar-me por este tema do império, da colonização, e no fundo foi aqui que nasceu a ideia de que não se podia ter uma leitura da história portuguesa, da cultura portuguesa, sem se conhecer esta outra parte do que tinha sido o império português. (Lourenço, 2018, p. 558)

De fato, vivendo no Brasil, o crítico português percebeu e compreendeu a diferença entre a imagem que os brasileiros tinham de Portugal e a idealização portuguesa em relação ao Brasil, a qual nunca fora correspondida. Segundo Soares (2024), os textos de Eduardo Lourenço acerca da relação luso-brasileira nos revelam “os (des)encontros entre o *tempo brasileiro* e o *tempo português* [...], assim como a repercussão desses tempos (des)encontrados no ‘tempo europeu’.” (Soares, 2024, p. 14 – grifos da autora). As divergências entre Brasil, Portugal e Europa são, realmente, instigantes do ponto de vista lourenciano; porém, Lourenço não deixa de notar que, mesmo o Brasil se comportando como filho emancipado de um pai que tenta apagar de sua história, existe, na cultura brasileira, “o seu nódulo irreduzível e indissolúvel *português* (que mais que língua, quer ser memória, cultura, rito e ritual).” (Lourenço, 2001, p. 141). Nesse cenário que envolve o imaginário da nação que buscava por sua concretização como povo independente, livre das amarras da colonização, foi que o crítico português descobriu a ficção relativa ao Brasil, que envolvia todo o enaltecimento do colonialismo por parte de Portugal. Por isso,

Ao descobrir-se assim, Eduardo Lourenço converteu em escrita esse espantoso encontro com um Portugal que até aí desconhecia. O Brasil que lhe interessava era o que, através da sua incomensurável diferença, permitia encontrar Portugal. Antes de atravessar o Atlântico, primeiro nas páginas de José Lins do Rego e de Jorge Amado, depois quando mergulha ele mesmo no cenário ficcional da Bahia, podemos dizer que Eduardo Lourenço não sabia o que era Portugal. (Pedroso de Lima, 2017, p. 81-82)

A imagem que Pedroso de Lima nos apresenta neste trecho é muito importante para toda trajetória de Eduardo Lourenço, isto é, ao sair de seu país, ele descobriu Portugal. Neste sentido, o Brasil, que era tido como parte daquela saudade da época dos Descobrimentos, se tornou, para o intelectual português, o reflexo que lhe permitiu ver Portugal de forma mais profunda e completa. Além disso, observamos como a literatura foi o passo inicial de Lourenço para compreender as disparidades entre Brasil e Portugal. A partir da conjuntura literária brasileira,

como vimos anteriormente, as rupturas culturais entre estas nações, de certa forma, foram firmadas. Assim, considerando a tomada de consciência do povo brasileiro como nação independente e sua relação com a antiga metrópole, Eduardo Lourenço afirma:

Essa grande nação complexa e simples vive-se, no cotidiano, nos sonhos, nas legítimas ambições planetárias, como uma nação sem pai. E, se por acaso tivesse de atribuir-se um, inventando para si uma origem de sonho, fora do seu passado colonial, esse pai, já perfeitamente encontrado, não seria nunca o português, mas o índio. (Lourenço, 2018, p. 284).

O crítico português observa que existe relação intrínseca entre a literatura desenvolvida no Brasil e a tomada de consciência do povo brasileiro como nova nação, separada de Portugal. Foram, sobretudo, os movimentos literários Romantismo e Modernismo que impulsionaram a busca por um referencial do passado brasileiro, tentando remover a importância dos portugueses como povo matricial e empenhando-se para estabelecer a figura do índio tal qual nosso antepassado mítico. Nas palavras de Soares (2003), o que aconteceu foi o “parricídio permanente do pai colonizador que o Brasil teve de matar para poder existir; a invenção de uma origem de sonho, fora do passado colonial, como se os brasileiros ‘fossem filhos de si mesmos’.” (Soares, 2003, p. 218). Portanto, Lourenço desmistifica, em seus ensaios, a pseudo relação fraternal entre a nação brasileira e a portuguesa, uma vez que os brasileiros não percebem os portugueses, não os conhecem e não querem “saber da sua origem lusitana” (Soares, 2003, p. 219), enquanto Portugal está, constantemente, consumindo a cultura brasileira, além da “existência hiperbólica que conferem ao Brasil” (Soares, 2003, p. 218) enquanto representação da grandeza do antigo império lusíada.

Assim, é inquestionável que o Brasil foi responsável por uma revolução naquele que se tornou um dos maiores intelectuais da cultura portuguesa, seja na postura de Eduardo Lourenço como crítico e filósofo, seja como cidadão português questionador do governo ditatorial de Salazar. Ademais, a trajetória baiana de Lourenço nos chama atenção, especialmente, pelas experiências que teve, desde o suco de guaraná que aprendeu a apreciar, até mesmo a visita que fez ao terreiro de candomblé com Jorge Amado. Entretanto, aquilo que realmente nos interessa aqui é “o momento em que um jovem expansivo, frequentador ocasional das suas aulas, lhe exhibe o grosso volume de *Grande Sertão: Veredas* e proclama que se o professor quiser conhecer o Brasil terá de ler a obra maior de João Guimarães Rosa.” (Silvestre, 2024, p. 8). Este aluno que causalmente aparecia em suas aulas era, ninguém menos, que Glauber Rocha, o qual viria a se tornar o maior cineasta brasileiro reconhecido internacionalmente. A atitude de

Glauber Rocha foi decisiva para a crítica literária de Eduardo Lourenço acerca da literatura brasileira.

Contudo, chegar a Guimarães Rosa é, inevitavelmente, encontrar com Euclides da Cunha. Sobre *Os Sertões*, Lourenço afirma: “Conheci tarde o livro de Euclides. Por dever de ofício, primeiro, por paradoxal sedução, depois. Não creio que tenha verdadeira leitura para quem não conheça o Brasil.” (Lourenço, 2018, p. 167). Conhecer o Brasil por meio do sertão só foi possível a Lourenço por causa do meio em que estava inserido, a Bahia, a qual, como destaca Silvestre (2024), estava imersa em “uma verdadeira revolução cultural” que tomaria conta de todo o País, “quer por meio dos filmes de Glauber Rocha, quer por meio do Tropicalismo, que teria numa plêiade de músicos baianos o seu fulcro” (Silvestre, 2024, p. 14), dentre outras expressões artísticas que se desenvolveram naquela altura. Todo este cenário é muito propício para aquilo que o próprio Lourenço concebia como arte, conforme explica Silvestre (2024): “só a literatura e a arte permitem conhecer profundamente a realidade, na medida em que só elas a imaginam ou inventam para lá da sua mera facticidade.” (Silvestre, 2024, p. 14).

Sendo assim, dentro da seara de temas que se pode encontrar na produção literária brasileira, o sertão tornou-se temática consagrada nos ensaios de Eduardo Lourenço. Este é um tópico que o crítico português discute em alguns de seus textos, os quais abordam o sertão não apenas como matéria literária, mas, sobretudo, como aspecto cultural do Brasil. Neste ínterim, além de Lourenço constatar a importância da obra *Os Sertões* como leitura imprescindível para conhecer e compreender o território e o povo brasileiro, o crítico português também realça o grande feito de Euclides da Cunha: “*Os Sertões* é um livro não só singular, mas insólito. [...] Está aquém e além da literatura.”, pois, neste registro, “O todo, inóspito, abrupto, arcaico, tornou-se mítico.” (Lourenço, 2018, p. 167). Isto posto, compreendemos, junto com Lourenço, que a escrita de Euclides da Cunha extrapola aquilo que conhecemos sobre os gêneros literários tradicionais. Por conseguinte, ao combinar história, geografia, sociologia, ciência e narrativa literária, *Os sertões* transforma-se em algo maior do que uma mera representação geográfica do Brasil, isto é, o sertão adquire dimensão mítica e torna-se espaço simbólico, refletindo aspectos profundos da condição humana.

Esta abordagem mítica do sertão brasileiro é elevada a outro patamar com o romance *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. Enquanto na obra de Euclides da Cunha, o

sertão é retratado como espaço árido, hostil, mas também mítico, onde acontece a Guerra de Canudos, a qual fora não só um conflito político e social, mas confronto entre o Brasil moderno e o Brasil arcaico; no romance rosiano, cujo apresenta a jornada existencial do protagonista Riobaldo, o sertão é espaço físico, que se transforma em espaço simbólico e metafórico de dilemas humanos universais. Tal conjuntura de *Grande sertão: veredas* conquista a admiração de Eduardo Lourenço, pois transfigura o “mundo particular” do interior brasileiro em “mundo universal” por meio da escrita peculiar, de difícil compreensão para estrangeiros, mas também para muitos brasileiros. Assim, Lourenço diz sobre Rosa: “É um poeta, o mais torrencial da língua portuguesa, mas de uma língua portuguesa ao mesmo tempo arcaica e futura como se no novo mundo essa língua fosse tão misteriosa e indecifrável como a do antigo Egito.” (Lourenço, 2018, p. 171).

Partindo desse cenário, observamos que a obra de Guimarães Rosa se tornou matéria de alguns ensaios lourencianos. Um dos primeiros textos que Eduardo Lourenço escreveu acerca do sertão na literatura brasileira foi *Aquilino e Guimarães Rosa*, no qual buscou estabelecer relação entre o autor português e o brasileiro. Todavia, o crítico português assinala que “é mais profundo o que os separa do que o que une.” (Lourenço, 2018, p. 133). Tal afirmação aponta para a postura crítica de Lourenço neste texto, em que não pretende fazer comparações comuns entre os dois romancistas, mas, sim, analisá-los pelo caráter ímpar de suas obras, porque ambos, Aquilino e Rosa, “têm o privilégio raro de não parecerem ligar-se a nada mais que à imediata necessidade de exprimir o singular, primordial e profundo mundo animal e humano que os rodeia.” (Lourenço, 2018, p. 134).

Neste ensaio, Eduardo Lourenço salienta que, ainda que as obras literárias europeias exercessem muita influência em Portugal e no Brasil, as produções de Aquilino e Guimarães não seguiam a forma europeizada. Conseqüentemente, as obras desses autores são diferentes daquilo que Eça de Queirós e Machado de Assis, por exemplo, produziram, os quais estavam subordinados “a um modelo ou modelos culturais de tipo europeu genérico.” (Lourenço, 2018, p. 136 – grifo do autor). Segundo o crítico português, assim como Guimarães Rosa emprega em suas obras a linguagem regional muito característica do sertão brasileiro, Aquilino Ribeiro, em Portugal, também se distingue pelo uso da linguagem popular e regionalista, explorando a riqueza lexical do interior do país lusitano. Desse modo, Lourenço observa que a originalidade desses autores é expressa “por um enraizamento linguístico particularíssimo que os torna a um,

o escritor *português* por excelência, a outro, o escritor *brasileiro* por excelência também.” (Lourenço, 2018, p. 137 – grifos do autor).

Portanto, é essa linguagem *sui generis*, a qual toma forma nas obras de Aquilino e Rosa, que possibilita a região da Beira, em Portugal, e o sertão brasileiro serem lançados ao mundo. Lourenço observa também que a linguagem, neste caso, é motivo de atenção, uma vez que “são autores linguisticamente difíceis, não só para os estrangeiros como para os nacionais.” (Lourenço, 2018, p. 137). Entretanto, essa forma de expressão tão particular é responsável por atribuir caráter específico ao tema das obras, o que traz como consequência a necessidade de, por parte do público, a leitura que “tem de ser atravessada, dominada, pois ela é consubstancial ao ser da obra.” (Lourenço, 2018, p. 137).

Ainda em *Aquilino e Guimarães Rosa*, o crítico português toca em um ponto nevrálgico, o qual diz respeito à categorização desses romancistas como *regionalistas*, especialmente, devido à expressão linguística empregada nas obras. Do ponto de vista lourenciano, não se deve simplesmente atribuí-los ao *regionalismo* “como se a Literatura tivesse acabado.” (Lourenço, 2018, p. 137). Na verdade, as obras de Aquilino e de Rosa extrapolam o que já se conhecia, por isso não podem ser classificadas de acordo com algumas características que as assemelham à produção literária regionalista; antes, devem ser analisadas com relação àquilo que apresentam de novidade. Assim, Lourenço diz:

só o grau da visão, a paixão e a diversa convivência com esses mundos nos permitirão distinguir nela algo mais que exterior vontade de se apropriar de um mundo considerado *já anteriormente* como *especificamente interessante*. Há toda uma gama nesta criação literária que vai do *turismo literário superior*, estudo de meio à profunda participação na vida secreta, na mitologia privada de uma região, de uma cidade, de uma situação ou de um acontecimento. (Lourenço, 2018, p. 138 – grifos do autor).

Portanto, Eduardo Lourenço percebe que existe algo diferente na produção literária de Aquilino Ribeiro e de Guimarães Rosa: não são abordagens superficiais desses mundos (a região da Beira ou o sertão), há, contudo, o aprofundamento na vida e na mitologia dessas regiões, isto é, “uma criação literária inseparável da existência mítica em que radica” (Lourenço, 2018, p. 137). Isso é perceptível em suas obras, visto que esses escritores estavam comprometidos com seus mundos, longe de se apropriarem deles apenas porque pareciam interessantes do ponto de vista literário; mas, sim, porque os compreendiam de maneira profunda. Além disso, Aquilino e Rosa se aproximam da Beira e do Sertão, respectivamente, evitando o olhar distanciado, nos apresentando análises mais detalhadas e meticulosas, o que

proporciona ao leitor o contato imersivo e íntimo com estas regiões, especialmente por meio da “vida secreta” e da “mitologia privada” que são desveladas por esses escritores.

Na segunda parte do ensaio *Aquilino e Guimarães Rosa*, Eduardo Lourenço faz uma breve discussão acerca da relação entre criação literária e mitologia, abordando os principais romances dos autores em questão. De acordo com o Eduardo Lourenço, “No que têm de único e valioso são eco e palavra de um mundo ainda não coberto por uma explicação de si mesmo, um não desdobrado mundo como é o nosso.” (Lourenço, 2018, p. 139). Seria essa falta de explicação do mundo sertanejo ou do interior lusitano que as obras de Guimarães Rosa e Aquilino colocam em evidência para seus leitores, não o espaço físico, mas, sim, o metafísico. Como efeito, mitologia, aqui, não significa “o confuso delírio, a superstição ou a ignorância de uma lamentável humanidade, mas ‘a mais alta consciência humana’.” (Lourenço, 2018, p. 140 – grifo do autor), isto é, tanto nas obras de Aquilino quanto em *Grande sertão: veredas*, a mitologia não pode ser compreendida de modo pejorativo, como crenças irracionais ou superstições. Na verdade, neste contexto, nos vemos diante de questões mais profundas e universais sobre a vida, de formas sofisticadas de conhecimento e de compreensão do mundo e do próprio ser.

Infelizmente, o texto de Lourenço finda aqui e, por isso, não há o desenvolvimento dessa questão que relaciona a criação literária e a mitologia. Todavia, considerando a perspectiva lourenciana, podemos estabelecer um paralelo com a crítica de Antonio Candido acerca da obra de João Guimarães Rosa. Candido foi um dos primeiros a publicar uma resenha sobre *Grande sertão: veredas*, no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1956, por ocasião do lançamento do livro. O crítico brasileiro inicia seu texto da seguinte forma:

Este romance é uma das obras mais importantes da literatura brasileira – jato de força e beleza numa novelística algo perplexa como é atualmente a nossa. Não segue modelos, não tem precedentes; nem mesmo, talvez, nos livros anteriores do autor, que, embora de alta qualidade, não apresentam a sua característica fundamental: transcendência de regional (cuja riqueza peculiar se mantém todavia intacta) graças à incorporação em valores universais de humanidade e tensão criadora. (Candido, 2002, p. 190)

Tanto Antonio Candido, em sua leitura inaugural de *Grande sertão: veredas*, quanto Eduardo Lourenço, que conheceu a obra anos depois, atestam a importância desse romance para a literatura brasileira. Além disso, podemos observar como ambos os críticos compartilham da ideia de que a obra de Rosa não se compara a nada e, nem ao menos, segue os modelos literários

tradicionais. Entretanto, neste primeiro parágrafo da resenha de Antonio Candido, percebemos que o crítico brasileiro já havia entrado em contato com as obras de Guimarães Rosa. Portanto, antes de aprofundarmos nos textos de Candido acerca de *Grande sertão: veredas*, precisamos ressaltar, aqui, a resenha publicada em 1946, no *Diário de S. Paulo*, sobre o livro *Sagarana*. Nesta análise, Antonio Candido destaca a forma com que a temática “regional” se difere do regionalismo já consolidado na literatura brasileira. De acordo com o autor de *Literatura e Sociedade*, os contos de Guimarães Rosa transcendem as obras daqueles a quem estava filiado:

o sr. Guimarães Rosa como que iluminou, de repente, todo o caminho feito pelos seus antecessores. [...] O sr. Guimarães Rosa *construiu* um regionalismo muito mais autêntico e duradouro, porque criou uma experiência total em que o pitoresco e o exótico são animados pela graça de uma movimento interior, em que se desfazem as relações de sujeito a objeto para ficar a obra de arte como integração total de experiência. (Candido, 2002, p. 186 – grifo do autor)

Sendo assim, Antonio Candido compreende que Guimarães Rosa não estava, estritamente, comprometido com a representação da realidade imediata, tal como os autores regionalistas faziam em suas obras. Na verdade, Rosa transforma o regionalismo em algo mais universal e profundo, capaz de refletir as complexidades da experiência humana. Esta concepção de Candido acerca de *Sagarana* coaduna com as ideias de Eduardo Lourenço acerca da universalidade da obra rosiana. Contudo, apesar de o crítico brasileiro, na década de 1940, ressaltar a importância do caráter universal que Guimarães Rosa imprimia na literatura brasileira, este escritor foi reprovado por muitos críticos, os quais julgavam o valor de uma produção literária a partir da expressão da cor local. Diferentemente do que pensavam tais intérpretes, as obras rosianas representavam, sim, o Brasil, considerando que “a lucidez humanista de Guimarães ensejou uma representação histórica exemplar das nossas mazelas sociais e políticas.” (Leonel, 2019, p. 236).

Ademais, os problemas sociais e políticos abordados nas obras de Guimarães Rosa, ao contrário dos romances regionalistas, não tinham o sertão apenas como pano de fundo ou localização geográfica, onde se encontravam os brasileiros que passavam fome e estavam distantes dos avanços tecnológicos das grandes cidades. Antonio Candido salienta que, nos contos de Rosa, reunidos no livro *Sagarana*, “a região, deixando de ser, para ele, simples localização da história, com funções pitoresco e anedótico, passa a verdadeira personagem (se assim posso me exprimir), tanto é a persistência e a profundidade com que vêm invocados a sua flora, a sua fauna, o seu relevo.” (Candido, 2002, p. 188). Desse modo, a análise do sertão como

espaço (ou lugar) onde se desenvolve a história – tal como um elemento da narrativa – atinge outro patamar: ele deixa de ser o simples retrato de características locais e exóticas do Brasil e converte-se em experiência total e unificada. Esta experiência nos leva a perceber o sertão como personagem capaz de agir sobre os outros personagens, influenciando em seus sentimentos e atitudes.

Ainda sobre a crítica de Antonio Candido acerca das obras rosianas, segundo Teixeira (2018), Guimarães Rosa estabelece para o regionalismo

uma nova concepção do espaço sertanejo, agora distante do caráter exótico, mágico ou ainda da sua representação documental, o Sertão não aparece mais limitado às fronteiras geográficas do Nordeste brasileiro, mas estende-se às incursões nos conflitos e dramas universais, em outras palavras, o Sertão não é mais Sertão, é – como revela Riobaldo Tatarana – o mundo. (Teixeira, 2018, p. 32)

Por conseguinte, ao nos mostrar o sertão como o mundo, Guimarães Rosa expôs em sua obra um outro Brasil, diferente daquele que a literatura brasileira já havia representado. Especialmente em *Grande sertão: veredas*, entramos em contato com os brasileiros que vivem diariamente envoltos em uma mitologia que se faz verdade. Esta, por sua vez, é o auge da consciência humana, assim como Eduardo Lourenço nos alertou, a qual apresenta tamanha complexidade que Guimarães Rosa, felizmente, conseguiu expressar em seu romance. Nas palavras de Teixeira (2018), o autor de *Grande sertão: veredas* “nos apresenta o seu Sertão mundificado, espaço que pela enorme presença de misturas, constrói dentro de si ambiguidades e contradições que povoam quase a totalidade das mais de quinhentas páginas do livro.” (Teixeira, 2018, p. 33). Estas *ambiguidades e contradições* constituem o ser humano, sobretudo, os brasileiros, conforme observamos na análise de Antonio Candido acerca do poema épico *Caramuru*, de Santa Rita Durão, apresentado no capítulo anterior deste trabalho.

Na resenha “No *Grande sertão*”, o crítico brasileiro também explica que, diferente das obras regionalistas, Guimarães Rosa nos dá a ver o sertão de “‘de dentro para fora’, no espírito mais que na forma.” (Candido, 2002, p. 191), ou seja, ao leitor é dada a possibilidade de penetrar profundamente nas experiências internas, nos sentimentos do sertanejo e nas “leis mentais e sociais” (Candido, 2002, p. 191) que regem esse mundo. Outro diferencial do romance *Grande sertão: veredas*, segundo Antonio Candido, refere-se à invenção do sertão por Rosa, o qual foi capaz de transformá-lo em realidade distinta, criando linguagem e situações que, embora sejam criadas literariamente, ainda assim refletem a essência da vida no sertão. Por isso, Candido

finaliza seu texto afirmando que “Refinamento técnico e força criadora fundem-se então numa unidade onde percebemos, emocionados, desses raros momentos em que a nossa realidade particular brasileira se transforma em substância universal” (Candido, 2002, p. 192). O que, inclusive, podemos compreender como a literatura brasileira, constituída de forma menor que as grandes literaturas ocidentais, pode, de certa forma, com Guimarães Rosa, ter um lugar próximo ao jardim das Musas.

Portanto, Antonio Candido faz nítida distinção entre o regionalismo e a obra principal de Guimarães Rosa. Do mesmo modo que Eduardo Lourenço, Candido evidencia a abordagem mais profunda de *Grande sertão: veredas*, o qual, conseqüentemente, foge do caráter tradicional do regionalismo até então apresentado nas produções literárias do Brasil. Ambos os críticos discordam da categorização *regionalista* para a obra rosiana. Candido, por conseguinte, cria a nomenclatura *surregionalismo* para identificar a produção de Guimarães Rosa e explica que o romance apresenta “enraizamento profundo do temário regional pitoresco com uma linguagem transfiguradora, moderna e que não tem nada a ver com a linguagem do regionalismo tradicional.” (Candido, 2011, p. 28). Desse modo, *Grande sertão: veredas* – apesar de, aparentemente, abordar o tema do sertão como muitas outras obras da chamada Geração de 30 – representa uma grande inovação da literatura brasileira, já que a particularidade do sertão e toda a contradição e ambigüidade em que o sertanejo se encontra tornam-se universais, ou seja, representam o mundo e a humanidade como um todo.

Diante dessa conjuntura, é interessante observarmos que os primeiros textos de Antonio Candido acerca da obra de João Guimarães Rosa referem-se ao momento em que o crítico brasileiro escrevia as famosas “Notas de Crítica Literária” para alguns jornais em São Paulo, isto é, “quando o crítico tinha a espinhosa incumbência de avaliar a qualidade de um livro no seu lançamento.” (Leonel, 2019, p. 237). Assim, podemos dizer que uma das vias que conduziu Antonio Candido ao sertão brasileiro foi o seu trabalho como crítico literário, o qual iniciou na antiga revista *Clima*, junto com seus amigos, o que, posteriormente, transformou-se em docência na cadeira de literatura das principais universidades do Brasil. Neste sentido, Candido foi o primeiro crítico a perceber a sutileza com que a obra de Guimarães Rosa aborda o País, não só pelos seus traços particularmente exóticos, mas, sobretudo, apresentando os aspectos sócio-históricos-culturais brasileiros. Assim, Leonel (2019) destaca o pioneirismo de Antonio Candido em relação à obra rosiana, pois ele tornou-se “fundador da fecunda linha de

investigação teórico-crítica denominada sócio-histórica, fundamental para o conhecimento do escritor.” (Leonel, 2019, p. 236).

Entretanto, o principal ensaio de Antonio Candido acerca da temática do sertão é “O homem dos avessos”, publicado pela primeira vez, em 1957, na revista *Diálogo*, com o título “O sertão e o mundo”, e depois, incluído no obra *Tese e Antítese*, de 1964. Em linhas gerais, podemos afirmar que este texto de Candido tem como propósito analisar o romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, a partir dos elementos estruturais que compartilha com a obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha: “a terra, o homem, a luta.” (Candido, 2006b, p. 112). Apesar disso, Antonio Candido logo esclarece:

Mas a analogia para aí; não só porque a atitude euclidiana é constatar para explicar, e a de Guimarães Rosa inventar para sugerir, como por que a marcha de Euclides é lógica e sucessiva, enquanto a dele é uma trança constante dos três elementos, refugindo a qualquer naturalismo e levando, não à solução, mas à suspensão que marca a verdadeira obra de arte, e permite a sua ressonância na imaginação e na sensibilidade. (Candido, 2006b, p. 112-113)

Sendo assim, o ensaio “O homem dos avessos”, em que o próprio título faz referência à obra de Euclides da Cunha, está dividido em três seções, intituladas “A terra”, “O homem” e “O problema”. Esta última parte, por sua vez, apresenta uma perspectiva diferente de *Os sertões*, pois “Para o ensaísta [Antonio Candido], claro está, a noção de luta – visível no romance mesmo no sentido denotativo – não incluiria toda a complexidade nela encerrada.” (Leonel, 2019, p. 241). Isto posto, Candido explora, nesses três elementos que constituem *Grande sertão: veredas*, a capacidade de invenção do escritor, nos mostrando “as leis próprias do universo de Guimarães Rosa” (Candido, 2006b, p. 113).

Sobre “A terra”, Antonio Candido ressalta como Guimarães Rosa transforma o espaço geográfico do sertão brasileiro em “um encanto extraordinário” (Candido, 2006b, p. 113). O lugar do sertão não se limita ao que o mapa nos mostra, “certos pontos decisivos só parecem existir como invenções. [...] Aos poucos vemos surgir um universo fictício, à medida que a realidade geográfica é recoberta pela natureza convencional.” (Candido, 2006b, p. 114). Apesar de, por vezes, configurar-se por meio da invenção, o sertão em que Riobaldo se aventura é verossímil aos olhos do leitor. Além disso, os personagens se fundem ao meio, ao ponto de se comportarem de diferentes formas a depender, por exemplo, se estão à margem esquerda ou à margem direita do Rio São Francisco, o qual divide o sertão: “O direito é o fasto, nefasto o esquerdo.” (Candido, 2006b, p. 114). Desse modo, o autor de *Formação de literatura brasileira*

constata “a coexistência do real e do fantástico, amalgamados na invenção e, as mais das vezes, dificilmente separáveis.” (Candido, 2006b, p. 115), a qual permeia toda a obra rosiana.

No que concerne ao elemento estrutural “O homem”, de *Grande sertão: veredas*, Candido reitera que o ambiente molda os homens, ou seja, “O Sertão os encaminha e desencaminha, propiciando um comportamento adequado à sua rudeza.” (Candido, 2006b, p. 117). A ambiguidade e a contradição são inerentes aos personagens, inclusive, ao próprio sertão, o qual também é elevado a tal categoria narrativa, conforme explicitado anteriormente. O crítico brasileiro nos explica que “o Sertão faz o homem” (Candido, 2006b, p. 119), este homem que se torna jagunço por diversos motivos, mas, sobretudo, porque “A ausência de autoridade no sertão é um dos fundamentos esclarecedores da condição do homem que o habita” (Leonel, 2019, p. 242). Assim, Antonio Candido revela como o sertanejo de Guimarães Rosa se constitui no romance:

De fato, percebemos que assim como acontece em relação ao meio, há um homem fantástico a recobrir ou entremear o sertanejo real, há duas humanidades que se comunicam livremente, pois os jagunços são e não são reais. Sobre o fato concreto e verificável da jagunçagem, elabora-se um romance de Cavalaria, e a unidade profunda do livro se realiza quando da ação lendária se articula com o espaço mágico. (Candido, 2006b, p. 119)

Contudo, na obra em questão, não se trata de imitar os famosos romances de cavalaria europeus, em especial, porque o meio é muito diferente: “O comportamento dos jagunços não segue o padrão ideal dos poemas e romances de Cavalaria, mas obedece à sua norma fundamental, a lealdade” (Candido, 2006b, p. 120). Candido, então, aponta a ascensão de Riobaldo, que deixa de ser escudeiro e “é armado cavaleiro, no gesto simbólico em que Joca Ramiro lhe dá o rifle” (Candido, 2006b, p. 121), como a particularidade do romance de Guimarães Rosa que nos remete às narrativas medievais. O pacto do protagonista com o Diabo, para vencer a guerra contra Hermógenes, é o momento em que podemos observar o irreal sendo embaralhado com a realidade, o que confunde o leitor e nos faz acreditar no caráter ambíguo dos jagunços, os quais “são e não são reais”. Ademais, o autor de *Tese e Antítese* expõe a diferença de *Grande sertão: veredas* em relação às obras de cavalaria: “estamos no Sertão, fantástico e real, onde a brutalidade impõe técnicas brutais de viver, onde os fenômenos de possessão religiosa, gerando beatos e fanáticos, diferem pouco, na sua natureza e consequência, dos que poderíamos atribuir à possessão demoníaca.” (Candido, 2006b, p. 122).

Antonio Candido nos alerta sobre a mudança de postura do protagonista depois do pacto: “Riobaldo sai transformado, – endurecido, arbitrário, roçado a crueldade, na prepotência das funções de mando que logo assume” (Candido, 2006b, p. 123). Além disso, há outras peculiaridades do universo maravilhoso, tal como a mudança de nome e o animal que ganha, “lembrando a família mágica dos corcéis encantados, que com as armas encantadas completam o equipamento do cavaleiro e permitem operar prodígios.” (Candido, 2006b, p. 124). Porém, é muito interessante perceber como os elementos surreais da obra de Guimarães Rosa se juntam aos elementos da realidade. Segundo Candido, “Produto do Sertão, a força do jagunço paladino depende da força da terra” (Candido, 2006b, p. 124), ou seja, sertão e sertanejo se unem, transformando-se em um só, o que traz, como consequência, a fusão das ambiguidades que os constituem como ser, causando “um deslizamento entre os polos, uma fusão de contrários, uma dialética extremamente viva” (Candido, 2006b, p. 125). Desse modo, “misturam-se em todos os níveis o real e o irreal, [...] fundindo o homem e a terra e manifestando o caráter uno, total, do Sertão-enquanto-Mundo.” (Candido, 2006b, p. 125).

Neste ponto do ensaio, Antonio Candido encaminha-se para o último tópico da discussão, “O problema”. Este está, intimamente, relacionado à figura do Diabo, com quem o protagonista concretiza o pacto para sua ascensão à chefia do bando. Mesmo que o Diabo não se manifeste no mundo físico, Riobaldo ainda permanece em dúvida acerca de sua existência, uma vez que “não pode fugir à evidência da própria mudança, após a noite em que *desejou* vê-lo” (Candido, 2006b, p. 126 – grifo do autor). Neste sentido, Candido elucida que esta é a saída encontrada por Guimarães Rosa para explicar os “certos mistérios inexplicáveis do Sertão.” (Candido, 2006b, p. 127), onde o homem é tentado pelo demônio e vive dividido entre o bem e o mal. Desse modo, Antonio Candido conclui:

O jagunço, sendo o homem adequado à terra, (“O Sertão é o jagunço”) não poderia deixar de ser como é; mas ao manipular o mal, como condição para atingir o bem possível no Sertão, transcende o estado de bandido. Bandido e não-bandido, portanto, é um ser ambivalente, que necessita revestir-se de certos poderes para definir a si mesmo. [...] Graças a isto é vencida, pelo menos na duração do ato, a ambiguidade do jagunço, que se fez integralmente paladino. (Candido, 2006b, p. 129)

A figura do jagunço é, portanto, uma personificação do sertão, pois ele reflete as características duras e imprevisíveis da terra. Assim como o sertão pode se comportar de modo inesperado, o homem desta terra também é ambivalente. Por um lado, o jagunço pode ser considerado um “bandido”. Por outro lado, ele transcende essa simples definição de banditismo,

usando o mal como meio para alcançar o bem em um lugar onde a justiça e as leis não são estabelecidas formalmente. Neste lugar entre o certo e o errado, entre o bem e o mal, o personagem Riobaldo se transforma em algo maior: defensor ou herói, ainda que de forma momentânea. Porém, para atingir tal posição, ele fez uso dos poderes concedidos pelo Diabo, o que nos leva a perceber o principal argumento de Antonio Candido acerca do romance *Grande sertão: veredas*: “nós podemos ver que o real é ininteligível sem o fantástico, e que ao mesmo tempo este é o caminho para o real.” (Candido, 2006b, p. 130).

Por fim, é preciso ressaltar a importância da perspectiva de análise crítica da obra de Guimarães Rosa apresentada por Antonio Candido. De acordo com Danielle Corpas (2007), o ensaio “O homem dos avessos” abriu “uma perspectiva que se fez fundamental para o direcionamento da recepção do romance: a tomada das *injunções da vida do jagunço no sertão como fator decisivo para a configuração do princípio geral que rege o livro e do qual depende a transcendência do regional.*” (Corpas, 2007, p. 77). Na percepção de Candido, a realidade particular e específica da vida do jagunço no sertão brasileiro é utilizada como chave para o entendimento de uma ideia maior e mais universal, podendo ser, de certa forma, reconhecida por qualquer indivíduo. Por isso, o crítico brasileiro reconhece na obra de Rosa a exploração da temática sertaneja diferente daquela realizada pelos romances regionalistas, já que a experiência do jagunço no sertão passa a representar questões humanas universais, como a violência, a sobrevivência e a busca de sentido na vida.

Tendo em vista este cenário crítico acerca de *Grande sertão: veredas*, a seguir, pretendemos aprofundar nas relações que podemos estabelecer entre as análises literárias de Eduardo Lourenço e Antonio Candido a respeito do principal romance de Guimarães Rosa e de seu contexto histórico-literário.

3.2 – A consciência de subdesenvolvimento no sertão

Um dos mais conhecidos ensaios de Eduardo Lourenço sobre a literatura brasileira é, com certeza, “Guimarães Rosa ou o terceiro sertão”. Neste texto, Lourenço inicia a discussão confrontando a validade do chamado “mito” da cultura brasileira: a Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo. O crítico português reconhece que “em termos simbólicos, esse foi o momento da invenção do Brasil como sujeito da própria história” (Lourenço, 2018, p. 155). Uma história que, claro, não começou exatamente em 1922, mas este seria o marco da existência

do Brasil como cultura independente, a qual ansiava pelo *tempo brasileiro* e que buscava romper com as antigas tradições culturais europeias, especialmente, portuguesas. Entretanto, Lourenço tem outra percepção; para ele, o símbolo desse movimento de “redescoberta” brasileira é a obra principal de Euclides da Cunha.

N’*Os sertões*, o Brasil brasileiro descobre-se como terra, como humanidade, como sociedade, como história sem miragens – em suma, como uma espécie de anti-retrato da ‘terra maravilhosa’ que nenhum desmentido da ordem da história ou da natureza jamais apagará. (Lourenço, 2018, p. 157)

Neste trecho, podemos perceber o entendimento de Lourenço: o sertão é o Brasil e o Brasil é o sertão, pois é neste que se encontra a essência brasileira. Longe dos centros urbanos e culturais de Rio de Janeiro e São Paulo, lá está o *brasileiro autêntico*, aquele que verdadeiramente representa o Brasil como “povo sem história sem direitos, pura humanidade confrontada com uma natureza indiferente aos seus sonhos mais triviais” (Lourenço, 2018, p. 157). Sendo assim, a representação do sertão e do sertanejo – em sua genuína forma de ser – possibilitou a revelação de que aquilo que se conhecia sobre o Brasil era, na verdade, uma “pseudo-história”. Isso provoca uma revolução no imaginário, não só da Europa em relação ao Novo Mundo, mas também dos brasileiros. Lourenço constata:

A contribuição de Euclides para a imagem do Brasil [...] é mais importante do que a provocatória revolução modernista, toda ela inscrita num tempo que nem sequer é apenas brasileiro. Pode dizer-se que, à parte o retrato grandioso e inerte dessa essencial *sertanidade brasileira* – aquela que é só geografia, ou mesmo aquela que caracteriza a geografia humana –, a visão do *Sertão Brasil* proposta por Euclides cumpre as funções de um mito. (Lourenço, 2018, p. 158 – grifo do autor)

Neste sentido, podemos retomar a fala de Lourenço quando afirma que mito é “*a mais alta consciência humana*”, como já referido anteriormente. Então, o mito Sertão é a consciência brasileira sendo exposta ao mundo, isto é, a transfiguração da verdadeira realidade brasileira em forma literária. Tanto é assim que a obra *Os Sertões* tem muita influência nas obras literárias produzidas no Brasil, em especial a Geração de 30, a qual se preocupou em *ficcionalizar* o interior do País. Lourenço, então, afirma: “A sombra de Euclides paira sobre toda a literatura que por seu formal ou indireto exemplo vai *descobrir o Brasil no espelho do Brasil*.” (Lourenço, 2018, p. 158 – grifo do autor). Dessa forma, o crítico português estabelece que este é o *primeiro sertão*, ou seja, aquele que desponta para dar a ver a “pluralidade de sertões” brasileiros.

Entretanto, vale pontuar que Euclides da Cunha não faz parte do rol de autores modernistas e não era bem aceito por eles. O autor de *Os Sertões* é, na realidade, apontado como

pré-modernista, mas, “mal sabiam os modernistas que em Euclides contavam com um abridor de caminhos.” (Galvão, 2023, p. 10). As trilhas abertas por Euclides possibilitaram que os escritores daquela época se apoderassem da realidade e do discurso brasileiro e pudessem representá-los em seus textos, fugindo, por exemplo, das características lexicais e sintáticas portuguesas e do exotismo admirado pelos franceses. Logo, Walnice Nogueira, crítica especializada no autor de *Os sertões*, assegura que:

[...] o Modernismo vai dar continuidade a algumas das preocupações de Euclides com os interiores do país e com a repulsa à macaqueação europeia nos focos populacionais litorâneos. Partilha igualmente com ele a reflexão sobre a especificidade das condições históricas do país, na medida em que já em *Os sertões*, Euclides realizara um mapeamento de temas que se tornarão centrais na produção intelectual e artística do século XX, ao debruçar-se sobre o negro, o índio, os pobres, os sertanejos, a condição colonizada, a religiosidade popular, as insurreições, o subdesenvolvimento e a dependência. Aí fincam suas raízes não só o Modernismo, mas também o romance regionalista de 1930 e o nascimento das ciências sociais no país na década de 40. (Galvão, 2023, p. 10)

Percebemos, então, a aproximação da análise de Eduardo Lourenço e de Walnice Nogueira: ambos assinalam a importância da obra *Os sertões* para o desenvolvimento da literatura brasileira, bem como das ciências sociais no País durante o século XX. Ademais, Nogueira (2023) assinala que “Esse livro dá conta, por meio de examinar o seu avesso, do início do processo de modernização do país, ao qual é contemporâneo e do qual examina a face não eufórica.” (Galvão, 2023, p. 48). Esta “face não eufórica” a que a autora se refere diz respeito ao momento socioeconômico em que o Brasil se encontrava, isto é, o seu reconhecimento como país atrasado, onde o arcaico ainda tinha lugar mesmo com a modernidade iminente. Sendo assim, *Os sertões*, de Euclides da Cunha, foi uma das principais obras responsáveis por mostrar o Brasil do avesso, diferente da noção de “país novo” que idealizava os países da América como predestinados ao progresso humano e à liberdade dos indivíduos, especialmente, por meio da leitura e da instrução.

Por conseguinte, este contexto nos conduz ao ensaio de Antonio Candido “Literatura e subdesenvolvimento”, no qual o crítico brasileiro explora a relação entre os países subdesenvolvidos da América e a cultura, em especial suas produções literárias. Neste texto, Candido elabora os conceitos de *consciência amena de atraso*, *consciência catastrófica de atraso* e a *consciência dilacerada de subdesenvolvimento*, tendo como ponto de partida as concepções de “país novo” e de “país subdesenvolvido” apresentadas por Mário Vieira de Mello, das quais discordava. Vieira de Mello considerava que até, mais ou menos, os anos de

1930 predominava na cultura brasileira a ideia de “país novo”; entretanto, Antonio Candido defende que esta ideia se desenvolveu, verdadeiramente, ainda no Romantismo brasileiro, em que a literatura “compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social.” (Candido, 1989, p. 141).

Essa, portanto, tratava-se da *consciência amena de atraso*, segundo o crítico brasileiro, fase em que havia esperança na humanização do homem por meio da educação formal, mesmo que pouco tenha sido feito em prol disso. No que concerne ao âmbito da criação literária, observava-se a preferência por temas nativistas e a exploração do pitoresco, especialmente, em relação aos povos indígenas que habitavam originalmente o País. Desse modo, Antonio Candido, na última seção de “Literatura e subdesenvolvimento”, afirma que esta fase romântica da literatura pode ser considerada como a primeira expressão do regionalismo brasileiro. Apesar de ainda não se voltar, especificamente, para o Sertão, este *primeiro regionalismo*, conforme Candido, foi um dos principais fatores que auxiliaram no desenvolvimento da literatura no Brasil, o que, mais tarde, se aperfeiçoaria no *segundo regionalismo*, já na altura dos anos de 1930 e 1940.

Para o crítico brasileiro, os romances regionalistas de caráter social revelam sobre o Brasil a sua pré-consciência de país subdesenvolvido (diferente do que Mário Vieira de Mello havia apresentado em seus estudos). Contudo, apesar de não estar, necessariamente, situado nesta época, a obra *Os sertões* coaduna com tal consciência, ao evidenciar as mazelas causadas pelo atraso que se via no interior do Brasil; além disso, também podemos falar do gênero textual muito próximo ao documentário, empregado por Euclides da Cunha ao retratar a terra, o homem e a luta do sertão. Assim, entendemos que esta obra, efetivamente, representa a transição, a mudança de direção, apontando para o que Antonio Candido chama de *consciência catastrófica de atraso*, a qual evidenciava o pensamento “Desprovido de euforia, [...] pois o traumatismo causado na consciência pela verificação de quanto o atraso é catastrófico suscita reformulações políticas.” (Candido, 1989, p. 142).

A consciência de país subdesenvolvido apresentada pelos escritores regionalistas brasileiros também foi observada por Eduardo Lourenço no referido ensaio “Guimarães Rosa ou o terceiro sertão”. De acordo com Lourenço, após *Os sertões*, emerge na literatura brasileira o chamado *segundo sertão*, marcado, principalmente, pela crítica às condições de vida dos

sertanejos e pela problematização das mudanças que o Brasil passava ao tentar integrar-se na industrialização iminente (ou, no caso do sertão, a ruptura com mundo arcaico e medieval, além do enfrentamento com a nova realidade moderna que se colocava com a instauração da República). Desse modo, o crítico português considera que a literatura do *segundo sertão* “constitui um reflexo realista da indescritível tragédia otimista brasileira.” (Lourenço, 2018, p. 159), o qual advém da mudança de postura brasileira diante de seu passado: já não se aceita mais o colonialismo e a escravidão como marcas; há, entretanto, um esforço para alcançar o progresso e a modernização.

Ainda sobre a categoria *segundo sertão*, o que corresponde ao *regionalismo* na literatura brasileira, o crítico português afirma que: “A literatura brasileira levou então a nova imagem do Brasil ao mundo inteiro (em particular ao europeu, consumidor de exotismo e tragédia alheia)” (Lourenço, 2018, p. 160). São essas obras, principalmente de Jorge Amado, que levaram um novo Brasil para o mundo, apresentando, assim, a configuração de um país atravessado pelo início dos processos de automatização, pela migração de outras etnias e que, de alguma forma, se percebeu como falante de outra língua, diferente daquele português deixado como herança pelos colonizadores. País, este, que se encontrava em combate com os problemas da vida moderna e, por isso, se percebeu como país subdesenvolvido em que “os problemas do subdesenvolvimento (ou atraso) invadem o campo da consciência e da sensibilidade do escritor, propondo sugestões, erigindo-se em assunto que é impossível evitar” (Candido, 1989, p. 157-8).

Logo, aquilo que Eduardo Lourenço chamou de *segundo sertão* na literatura brasileira pode ser compreendido junto a concepção de *consciência catastrófica de atraso* de Antonio Candido. Para ambos os críticos, as obras literárias produzidas nesta fase se afastam da perspectiva eufórica de um país novo, representada, principalmente, pelos escritores românticos e que não correspondia à realidade do País. Na verdade, o que tanto Candido quanto Lourenço observaram foi a a visão mais realista (e talvez, em alguns casos, até pessimista) sendo expressa nas obras, sobretudo, porque estavam comprometidas em desvelar o Brasil e denunciar os problemas socioeconômicos do povo brasileiro, em especial daqueles que viviam no interior. Acerca desta questão, o crítico brasileiro afirma que:

Apesar de muitos desses escritores se caracterizarem pela linguagem espontânea e irregular, o peso da consciência social atua por vezes no estilo como fator positivo, dando lugar à procura de interessantes soluções adaptadas à representação da desigualdade e da injustiça. [...] Em *Vidas secas*, Graciliano Ramos leva ao máximo

a sua costumeira contenção verbal, elaborando uma expressão reduzida à elipse, ao monossílabo, aos sintagmas mínimos, para exprimir o sufocamento humano do vaqueiro confinado aos níveis mínimos de sobrevivência. (Candido, 1989, p. 160-1)

Sendo assim, Antonio Candido ressalta como o comprometimento com questões sociais, como a desigualdade e a injustiça, influenciaram os escritores, denominados *regionalistas*, a encontrarem soluções criativas na forma de se expressar. No caso específico de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, podemos observar como a consciência social afeta seu estilo literário. Nesta obra, Ramos leva a economia verbal ao extremo para representar o sofrimento e a opressão do vaqueiro. Por meio de uma linguagem minimalista – que usa elipses, monossílabos e frases curtas –, ele expressa o “sufocamento” vivido pelos personagens que estão presos a condições de vida extremas e desumanas, além de serem, frequentemente, silenciados. Essa ideia de Candido nos remete ao comentário de Eduardo Lourenço sobre a mesma obra: “Mesmo os silenciosos retirantes de *Vidas Secas*, da mesma linhagem dos sertanejos de Euclides, se dirigem para um futuro improvável, esperando de um céu indiferente uma última gota salvadora.” (Lourenço, 2018, p. 159). Consequentemente, percebemos o caráter trágico e catastrófico que perpassam tais obras regionalistas brasileiras, as quais, muitas vezes, apresentam como mote a vida sofrida de personagens interioranos cujo futuro é incerto e a luta pela sobrevivência é diária.

Ademais, na concepção de Eduardo Lourenço, os dois sertões – aquele de Euclides e os sertões das obras regionalistas – são transformados no *terceiro sertão* pelo autor Guimarães Rosa, que “descobre a *universalidade* de um combate, indissociavelmente terrestre e celeste, que tem como centro cada ser humano e como teatro, o Sertão, assimilado ao mundo inteiro.” (Lourenço, 2018, p. 160 – grifo do autor). Trata-se do sertão que extrapola os limites geográficos brasileiros, pois “*tudo é sertão*” e “o sertão está em toda parte” (Lourenço, 2018, p. 160 – grifo do autor). Assim, a dimensão universal acende na obra *Grande sertão: veredas*, como em uma epopeia, em busca da humanidade dos sujeitos e da essência do universo. Bem como Lourenço enxerga em Guimarães Rosa o sertão diferente daquele já apresentado na literatura brasileira, Antonio Candido também considera esta obra como uma perspectiva literária diversa, na qual se percebe a *consciência dilacerada do subdesenvolvimento*. Nesta nova fase, percebemos o empenho do escritor em relação ao “refinamento técnico, graças ao qual as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade.” (Candido, 1989, p. 161). Esses

aspectos pitorescos ganham, então, caráter antinaturalista, repletos de magia, surrealismo e elementos sobrenaturais, mas que não reduzem a força do sertão brasileiro.

À vista disso, diferente da obra de Euclides da Cunha, no romance de Guimarães Rosa, o sertão desperta a percepção, de certa forma, menos trágica, sobretudo, devido ao aspecto transcendente que é revelado ao leitor. Segundo o crítico português, neste *Sertão-Mundo* “desenrola-se um único combate pela definição da humanidade” (Lourenço, 2018, p. 161), isto é, o homem se vê diante da dualidade bem *versus* mal, e, por isso, tem de escolher entre “perder ou ganhar a sua alma, o sentido da sua vida, decifrando o enigma dessa mesma *oposição*.” (Lourenço, 2018, p. 161 – grifo do autor). Além disso, Lourenço afirma: “Do espaço geográfico, sociológico e humano específico que é o do *sertão* euclidiano, Guimarães Rosa fará um espaço de *múltiplas veredas*, abertas e incógnitas, finitas e sem fim [...], quer dizer, uma espécie de ‘sertão metafísico’.” (Lourenço, 2018, p. 161 – grifo do autor). Esse caráter metafísico da obra rosiana também fora abordado por Antonio Candido no ensaio “O homem dos avessos”, como já exploramos na seção anterior deste capítulo; entretanto, vale destacar que, com a leitura de Candido, reconhecemos o modo como o sertanejo se faz homem guerreiro diante da realidade que a terra lhe impõe, mas, principalmente, diante da irrealidade e da fantasia suscitadas pelo sertão.

Ainda sob a ótica do crítico brasileiro, o *terceiro sertão*, denominado por Eduardo Lourenço, corresponde ao terceiro momento do regionalismo brasileiro, de acordo com Candido, o qual, na verdade, pode ser compreendido como *super-regionalista*, uma vez que, apesar de carregar “uma dose importante de ingredientes regionais, devido ao próprio fato do subdesenvolvimento. Como ficou dito, tais ingredientes constituem a atuação estilizada das condições dramáticas peculiares a ele” (Candido, 1989, p. 162). Desse modo, os desafios e tensões decorrentes do subdesenvolvimento são refletidos na escolha de temas e na maneira como o escritor organiza e expressa suas ideias por meio da linguagem. O que percebemos em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, portanto, é a abordagem crítica sobre a complexidade da sociedade, a desigualdade social e o atraso brasileiro que convivem com a aspiração à modernidade, tudo isso entrelaçado com “elementos não-realistas, como o absurdo, a magia das situações; ou de técnicas antinaturalistas, como o monólogo interior, a visão simultânea, o escorço, a elipse” (Candido, 1989, p. 161). Neste viés, Teixeira, Holanda e Araújo (2010) observam:

É disso que trata a concepção do professor da USP de *super-regionalismo*, observada na Literatura Brasileira, principalmente, no conjunto da obra de Guimarães Rosa, com destaque para o único romance do autor, cujo processo de composição literária se faz por esse amalgamento de componentes arcaizantes da vida campesina com os problemas e anseios do indivíduo moderno e instruído do Ocidente. (Teixeira; Holanda; Araújo, 2010, p. 168 – grifo dos autores)

A classificação de *super-regionalismo*, de acordo com Candido, ou *terceiro sertão*, conforme Lourenço, dialogam muito bem com a fase da *consciência dilacerada do subdesenvolvimento*, pois descrevem o sentimento de divisão e conflito interno que estava presente na realidade do País em meados do século XX: por um lado, o desejo de progresso e modernização (influenciado por modelos europeus ou norte-americanos); por outro lado, a persistência de desigualdades profundas, pobreza e atraso social e econômico brasileiro. Tal conjuntura refletiu, então, na produção literária, a qual tentava lidar com padrões de desenvolvimento global idealizados por estrangeiros, mas também com a necessidade de reconhecer e abordar os problemas estruturais que impediam o progresso. Em síntese, a *consciência dilacerada de subdesenvolvimento*, segundo Antonio Candido, é a percepção da desarmonia entre o atraso social e a busca por modernidade tanto no âmbito individual quanto na sociedade brasileira.

Portanto, o romance de Guimarães Rosa aborda essa realidade de forma crítica, expondo as contradições do Brasil subdesenvolvido e a luta de seus personagens em contextos de extrema desigualdade. Ao fazer este retrato do sertanejo e do sertão brasileiro e ao tocar em questões humanas mais amplas – mantendo ao mesmo tempo a autenticidade e as raízes regionais –, a obra rosiana passa a ter relevância para qualquer leitor, independentemente de sua origem ou contexto. É neste ponto que, certamente, se encontra a questão que mais interessa a Eduardo Lourenço no que se refere a *Grande sertão: veredas*: a universalidade da obra. A combinação do particular com o universal, elevando a experiência regional a um patamar mais amplo, sem perder de vista sua origem é a chave de leitura que Lourenço também encontra para esta obra de Guimarães Rosa. A partir desta perspectiva, o crítico português compreende que a trajetória de Riobaldo é, na realidade, a busca por sentido em um mundo que, muitas vezes, parece inteligível, onde as fronteiras entre o bem e o mal, Deus e o diabo, estão, constantemente, oscilando. Essa busca pelo entendimento das forças que governam sua vida, apresentada na obra, reflete, conseqüentemente, uma inquietação filosófica profunda, que Lourenço interpreta como a questão universal sobre o ser humano.

Diante dessas análises que Eduardo Lourenço faz acerca da temática do sertão na literatura brasileira, faz-se necessário ressaltarmos a contribuição das pesquisadoras Polese e Koehler no artigo “Eduardo Lourenço e a terceira margem do Brasil: um olhar Português sobre o Sertão”, publicado em 2014 na *Revista Letras*. Neste estudo, as autoras passeiam pelo ensaio de Lourenço “Guimarães Rosa ou o terceiro sertão”, destacando, inicialmente, a discussão que principia o texto do crítico português sobre as circunstâncias da fundação da literatura brasileira e concluem: “Há momentos em que essa busca pelo momento fundador debruça-se sobre produções e temas; outros em que se destaca a atitude intelectual, como é o caso da semana de 1922.” (Polese; Koehler, 2014, p. 187). Ademais, elas se ocupam em nos explicar os três sertões consoante a perspectiva lourenciana:

O palco da história do Brasil (*Os sertões*) e a contra-História do Brasil (romance de 30, romance regionalista) transfiguram-se num *segundo sertão*. Nesse cenário, Lourenço aponta para mais uma mudança de perspectiva em relação ao olhar destinado à história brasileira, em que haverá uma transfiguração dos dois primeiros sertões a um *terceiro sertão* nos textos de João Guimarães Rosa. (Polese; Koehler, 2014, p. 189 – grifos das autoras).

Entretanto, Polese e Koehler (2014) focalizam seus argumentos no interesse que Eduardo Lourenço demonstra em relação à linguagem empregada pelo escritor brasileiro como um dos principais elementos constituintes do romance, responsável também pelo sentimento de anacronismo da narrativa rosiana. De acordo com o crítico português, a genialidade de Guimarães Rosa reside em revelar aos leitores “um *sertão-linguagem* onde cada palavra, cada pensamento, [...] *é tudo e o seu contrário*, onde [...] tragédia e comédia são inseparáveis – e os laços que unem uma à outra infinitamente reversíveis.” (Lourenço, 2018, p. 162 – grifos do autor). Isto posto, Lourenço considera a linguagem empregada no romance de Rosa tão complexa e multifacetada quanto o sertão que ele retrata, sendo cada palavra e pensamento, ambíguos e contraditórios, carregando múltiplos significados ao mesmo tempo, o que tem, por consequência, a fluidez entre as fronteiras do trágico e do cômico, os quais se tornam inseparáveis, mas também intercambiáveis. Neste sentido, Polese e Koehler (2014) afirmam: “O terceiro sertão, ou o terceiro Brasil, dá-se a partir de uma língua que se reinventa, que está encenada num passado que é passado e que é presente. Na modernidade da cidade, no mudismo do sertão que é sertão porque está além do espaço – é condição.” (Polese e Koehler, 2014, p. 193).

Considerando esta ideia de que o sertão de Rosa extrapola os limites geográficos e se torna uma *condição*, podemos retomar o final do ensaio “Guimarães Rosa ou o terceiro sertão”, onde Eduardo Lourenço sugere que a obra rosiana, por meio da *reinvenção* da língua portuguesa, “pôs e repôs não apenas o imaginário brasileiro, mas também o *lusófono*, na hora zero alfa e ômega de uma história que só existe porque alguém a *sonha* e a conta aos outros.” (Lourenço, 2018, p. 163 – grifos do autor). Ao citar o cenário da lusofonia, podemos entender que o crítico português enxerga Guimarães Rosa como influência para alguns autores portugueses, uma vez que este novo tratamento dado à língua e à linguagem possibilitou uma perspectiva diferente para a literatura portuguesa. Podemos observar isso no ensaio “Os sertões de Portugal”, no qual Lourenço afirma que *Grande sertão: veredas* seduziu a “jovem ficção portuguesa dos anos 60 e 70.” (Lourenço, 2018, p. 143), tanto com a sua “visão da vida”, quanto no que diz respeito ao tratamento “de uma língua sepultada não apenas nos seus arquivos mais nobres [...], mas viva no seu arcaísmo quase abstrato do falar de sertanejos” (Lourenço, 2018, p. 143). Considerando, então, que autor brasileiro, com sua “absoluta confiança na liberdade inventar” (Candido, 2006b, p. 111), foi capaz de reinventar a língua, alcançando uma expressão sentimental ímpar na obra e, como resultado, nos apresentou um mundo autônomo em *Grande sertão: veredas*, em Portugal, a intervenção exercida pela obra brasileira, segundo Lourenço, também traça novo caminho para a literatura lusitana.

Para exemplificar sua análise, Eduardo Lourenço aponta nas obras de Maria Velho da Costa esse movimento de mudança com relação à liberdade de escrita: “Como para Guimarães Rosa, ‘o corpo da língua’ é, para Maria Velho da Costa, o lugar matricial, a casa aberta e fechada que delimita e transcende a nossa experiência de mundo.” (Lourenço, 2018, p. 144). De modo semelhante, Agustina Bessa-Luís também surge como transgressora dos padrões naturalista e realistas da literatura portuguesa, porque “a língua, como matéria luminosa e opaca ao mesmo tempo, como corpo incontornável da imaginação, toma o primeiro lugar.” (Lourenço, 2018, p. 144). Todavia, o crítico português alerta que era preciso tomar cuidado com a aproximação com Guimarães Rosa, pois “A sua prática estilística é tão singular que não permite assimilá-la sem deixar marcas visíveis.” (Lourenço, 2018, p. 144), o que obrigava os escritores a encontrarem “seu mundo próprio, estar bem no centro da sua visão” (Lourenço, 2018, p. 144).

Portanto, a obra rosiana não se tratou de um modelo a ser seguido, mas foi, sobretudo, revelação de como as diferentes formas de manusear a língua podem trazer para a obra literária uma nova concepção de mundo e do próprio ser humano. Ademais, a percepção de tal

movimento relacionado ao emprego da língua permite ao crítico português apontar que Portugal também possui o seu “sertão”, constituído de inúmeras veredas e oportunidades que um labirinto cultural pode possibilitar aos seus homens, especialmente, por meio da Língua Portuguesa.

Assim, dos dois lados do Atlântico e no campo de uma mesma língua revisitada e reinventada por ele com luxuriante fulgor, Guimarães Rosa contribuiu para colocar os ponteiros da nossa ficção naquele espaço de sonho e mito que lhe é conatural. E de onde nunca deviam ter saído. Ou só saíram na aparência. (Lourenço, 2018, p. 145)

É muito interessante como Eduardo Lourenço, no trecho acima, consegue relacionar a obra que, aparentemente, é tão específica da cultura brasileira com a literatura produzida em Portugal. Em sua análise, é perceptível a forma com que ele aponta em Guimarães Rosa evidências daquela ideia de Candido acerca de que a literatura brasileira é um galho da literatura portuguesa. Assim, o crítico português destaca como o autor de *Grande sertão: veredas* foi capaz de visitar e reinventar a língua portuguesa de maneira grandiosa e exuberante, criando um estilo literário único, caracterizado por sua linguagem inovadora e poética. Segundo Lourenço, Rosa desempenhou papel fundamental ao recolocar a ficção no espaço privilegiado de imaginação e fantasia, o que está intimamente relacionado com a literatura portuguesa (as ideias relativas à mitologia e à irrealidade da literatura portuguesa, o que já foi desenvolvido no capítulo anterior). Ainda em sua fala, podemos perceber que o intelectual português critica o fato de que, em muitos momentos, a ficção brasileira se distanciou desse caráter mítico e simbólico da literatura, especialmente, com o emprego de técnicas naturalistas de descrição e narrativa. No entanto, Lourenço reconhece que esse afastamento teria sido apenas superficial, pois o verdadeiro espírito da literatura brasileira sempre esteve enraizado nesses temas profundos e universais, e Guimarães Rosa o trouxe de volta de forma brilhante.

Em concordância com tais ideias, Antonio Candido observa que Guimarães Rosa eleva a linguagem a um patamar criativo raro na literatura. Candido entende a escrita do autor brasileiro como forma de “criação da linguagem”, alguém que reinventa o português, especialmente o português falado no sertão brasileiro, considerando que seu trabalho não é mera transcrição do dialeto sertanejo, mas uma reconstrução poética da fala popular. Nesse sentido, a linguagem é vista de modo que não apenas reflete a realidade, mas também a transforma e a enriquece com profundidade simbólica e estilística. De acordo com Teixeira, Holanda e Araújo (2010), esta estratégia criativa de Rosa corresponde aos postulados pelo movimento modernista, pois “a prosa de Guimarães Rosa atinge o píncaro de maturidade a que a estética de Mário e

Oswald de Andrade poderia alcançar.” (Teixeira; Holanda; Araújo, 2010, p. 171). Nesse limiar, podemos observar como a linguagem rosiana, com suas metáforas e expressões regionais, expressa de forma vívida a realidade do sertão e a mentalidade sertaneja. Ou seja, a linguagem empregada nas obras rosianas é, em si mesma, obra de arte, cheia de inventividade e significados diversos.

Destarte, ao *criar* a linguagem sertaneja, sobretudo em *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa transcende a mera representação realista. É neste ponto, então, que podemos notar que o escritor brasileiro altera e transforma a realidade em outra a fim de que, assim, possa representar o ambiente, a sociedade e os atos humanos de modo figurado. Isto, por sua vez, é o que Antonio Candido chama da *transfiguração da realidade* pela literatura, isto é, substituir “a simplicidade documentária de muitos cronistas por uma linguagem hipertrofiada, que embelezou e deu valor simbólico à flora e à fauna, passando delas para os atos do homem.” (Candido, 2023, p. 22). A transfiguração da realidade sertaneja por meio da linguagem rosiana é a responsável por lhe atribuir o caráter universal, pois “ao dar transcendência às coisas, fatos e pessoas, transpõe a realidade local à escala do sonho.” (Candido, 1989, p. 169).

3.3 – A transfiguração do sertão como rasura do trágico

De acordo com o dicionário Houaiss, a palavra *transfiguração* tem como significados transformação, mudança, modificação, e apresenta também o conceito de alteração da forma ou da figura. Entretanto, no contexto da crítica literária brasileira, este vocábulo expandiu seu valor semântico, especialmente, a partir do desenvolvimento das ideias de Antonio Candido sobre a representação da realidade na literatura. Muitos são os ensaios em que Candido toca neste assunto e expõe exemplos literários da transfiguração da realidade, contudo, neste trabalho, optamos por enfatizar que, na visão do crítico brasileiro, a literatura não representa o mundo tal como ele é, ou seja, não se trata de um espelho que reflete uma imagem; antes, ela modifica a realidade de modo a lhe dar nova forma, tornando-a mais rica, mais profunda e capaz de expressar dimensões universais da experiência humana. Neste contexto, podemos nos lembrar do ensaio “A literatura e a formação do homem”, analisado no primeiro capítulo desta dissertação, em que Antonio Candido ressalta a transfiguração da realidade nas obras literárias, elevando-a à experiência estética e moral mais ampla, como papel fundamental da literatura

para que, nós, leitores, possamos ter acesso a outras percepções de mundo, conseqüentemente, ampliando a nossa sensibilidade.

Além disso, ao recriar a realidade, o escritor confere novos significados e dá relevância, por exemplo, a situações que poderiam ser consideradas comuns ou banais. Neste sentido, problemas, originalmente, individuais ou particulares, são transformados no processo de criação literária a ponto de refletirem questões e sentimentos universais, isto é, tornam-se importantes para todo e qualquer sujeito, pois tem a capacidade de retratar o que há de mais essencial na condição humana. Desse modo, a literatura pode transfigurar a realidade de forma a esclarecer questionamentos morais, éticos e sociais, o que pode levar à conscientização ou, mesmo, à transformação social, tendo como mote a revelação da complexidade e da ambigüidade da vida com a qual entramos em contato por meio das histórias que podemos viver enquanto lemos.

Outro aspecto importante acerca da transfiguração da realidade na literatura, segundo Antonio Candido, diz respeito ao fato de que, por meio dela, a obra literária tem a possibilidade de ordenar o caos da experiência humana. Esta ideia pode ser observada no ensaio “Direito à literatura” – também abordado no primeiro capítulo deste trabalho –, no qual Candido nos explica que a literatura é essencial para o ser humano, uma vez que ela transforma a realidade desorganizada e caótica em algo mais inteligível e significativo. Sendo assim, a realidade, por si só, pode ser fragmentada e desarticulada, mas a transfiguração literária consegue dar a ela uma estrutura, seja narrativa ou poética, que nos ajuda a entender o mundo e a nós mesmos. Nas palavras do crítico brasileiro: “Quer percebamos claramente ou não, o caráter da coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo.” (Candido, 2011, p. 179).

Ademais, também precisamos salientar como a transfiguração literária está diretamente relacionada ao fato de que uma obra é capaz de equilibrar aspectos reais e imaginários. Assim, ao mesmo tempo em que reflete aspectos da realidade, a literatura utiliza a imaginação para expandir os limites do que conhecemos, criando mundos alternativos que podem nos levar a novas formas de compreensão. De acordo com Antonio Candido, em “A literatura e a formação do homem”, existe um “laço entre imaginação literária e realidade concreta do mundo” (Candido, 2002, p. 82), o qual se mantém, sobretudo por meio da linguagem, através de seus

recursos estilísticos e estéticos. Estes são responsáveis por proporcionar a representação de universos e interpretações simbólicas, por isso, podemos dizer que a literatura tem o poder de transcender a realidade concreta, organizando-se de modo mais elaborado e profundo e contribuindo para a formação da sensibilidade e da consciência estética dos indivíduos.

Tendo em vista todas essas considerações acerca da transfiguração literária na perspectiva crítica de Antonio Candido, podemos, então, relacioná-la com a questão do regionalismo na literatura brasileira como temática empregada pelos escritores a partir da Geração de 30 e que foi elevada a outro patamar com a obra de Guimarães Rosa, conforme abordamos nas seções anteriores. Neste ínterim, no artigo “O processo de transfiguração da consciência do atraso: apontamentos iniciais sobre o Regionalismo em Antonio Candido”, Araújo e Rosa (2012) afirmam que as obras desse período eram produzidas de modo a se afastarem das técnicas realistas e naturalistas e, por isso, podemos observar nelas, sobretudo, o imaginário entrelaçado com o real como forma de superação do realismo tão presente na literatura brasileira. Sendo assim, de acordo com Araújo e Rosa (2012),

há na produção estética desse período uma tentativa de superar esse realismo com a própria intensificação do senso do real, por meio do próprio fantasioso ou fantástico, mas principalmente por um retorno ao mítico, a uma forma de pensamento e de conhecimento do mundo anterior ao pensamento racional lógico burguês. [...] a produção literária como resposta à consciência dilacerada do subdesenvolvimento conseguiu, de forma fraturada, esse retorno, buscou retomar uma forma de concepção de mundo baseada na cultura popular, arcaica. (Araújo; Rosa, 2012, p. 24-5).

A partir desse trecho, compreendemos como o contexto socioeconômico brasileiro influenciou na forma como as obras literárias transfiguravam a realidade, uma vez que, diante das limitações do pensamento racional e lógico, tipicamente associado ao pensamento burguês, os escritores buscaram por outros caminhos para expressar o real de maneira mais complexa e profunda. Desta forma, ao invés de abandonar completamente o realismo, os autores intensificaram a experiência da realidade por meio de elementos fantásticos ou fantasiosos. Isso significa que, paradoxalmente, o uso do irreal (fantasias ou mitos) pode fornecer representação mais rica e verdadeira de certas realidades – especialmente aquelas difíceis de descrever por meios recursos realistas tradicionais (esta ideia vai, diretamente, ao encontro da concepção de Eduardo Lourenço acerca da arte como irreal, apresentada no capítulo anterior deste trabalho).

Podemos, então, perceber como tal estratégia de produção literária se faz presente, por exemplo, em *Grande sertão: veredas* ou em *Vidas Secas*, considerando que encontramos nestas

obras a representação de mitos, símbolos e narrativas da cultura popular e arcaica para dar conta de uma realidade complexa, a qual o pensamento lógico por si só não consegue explicar. Nesse contexto, a valorização do imaginário literário nos permite ter uma visão mais abrangente do mundo e conectada ao inconsciente coletivo e aos valores ancestrais. Ao buscar pelo retorno às raízes culturais locais, baseadas em formas de pensamento que foram reprimidas ou negligenciadas, a literatura que transfigurou a *consciência dilacerada de subdesenvolvimento* enfrentava as contradições das sociedades que não se encaixavam completamente no modelo burguês e racionalista europeu, que foi imposto ou herdado, tal como aconteceu com o Brasil. Por conseguinte, a recuperação de tradições orais, mitos e formas de conhecimento anteriores ao pensamento moderno ocidental por parte dos escritores dessa época aponta para uma forma diferente de lidar com a complexidade do subdesenvolvimento e das crises sociais enfrentadas.

Desta forma, quando se trata da transfiguração do sertão na literatura brasileira, Fernando Cristóvão (1994) nos explica que o espaço sertanejo foi explorado pela ficção de modo a compará-lo ora ao paraíso, ora ao inferno e, em outro momento, ao purgatório, tal como em *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Segundo Cristóvão (1994), a primeira fase do regionalismo brasileiro, aquela desenvolvida, principalmente, durante o movimento literário romântico – conforme a concepção de Antonio Candido –, nos apresentou o sertão como o paraíso, onde encontramos a magia do amor e a fauna e flora são as responsáveis pelos bons sentimentos dos indivíduos. Cristóvão (1994) constata que

A descrição da paisagem desse novo Éden, ainda que em vias de se perder, é feita não sob os traços do pequeno bosque clássico acolhedor e confiante, onde abundavam as árvores perfumadas misturando seus odores, mas como *locus amoenus* adaptando basicamente ao vasto espaço dos gerais, conservando, ainda que em proporções diversas, os elementos básicos da sua caracterização: o prado, algumas árvores, uma fonte ou ribeiro, o canto dos pássaros, a profusão das flores, a brisa ou o vento. (Cristóvão, 1994, p. 46)

Neste cenário, destacam-se importantes obras do Romantismo brasileiro, tais como *O sertanejo*, de José de Alencar, e *A cantiga do sertanejo*, de Álvares de Azevedo. Além disso, esta perspectiva romântica quanto à representação do sertão ecoou em algumas obras da literatura realista e deixou rastros, até mesmo, n’*Os sertões*, de Euclides da Cunha, o qual admite, na primeira parte da obra, que o *sertão é um paraíso*. Todavia, a certa altura, a temática sertaneja também nos foi revelada como infernal: “Afim, o sertão é mais inferno que paraíso, e talvez esteja mais sob o signo da desordem, da violência e do demônio, que da harmonia, da paz e de Deus.” (Cristóvão, 1994, p. 49), especialmente, quando se focaliza a miséria, a seca e

violência social. Muitos são os motivos para o sertão ter se tornado o inferno brasileiro, sobretudo, “pelo destempero da natureza abrasada por um sol de fogo e pelas chamas dos incêndios, pelo castigo das secas expulsando os retirantes e seus animais morrendo na fuga e degradando-se em atos de antropofagia, para sobreviver ou adiar a morte.” (Cristóvão, 1994, p. 49). Este cenário era propício para todo e qualquer tipo de violência, a qual ficou marcada, principalmente, pela figura do cangaceiro: “o sertão parece encarcerar na sua imensa fornalha de fogo onde se agitam, como autênticos condenados, esses anti-heróis por excelência, os cangaceiros.” (Cristóvão, 1994, p. 49), os quais podemos observar, por exemplo, na Guerra de Canudos, retratada por Euclides da Cunha, ou no romance *Pedra Bonita*, de José Lins do Rego.

Em se tratando do sertão como purgatório, Cristóvão (1994) compreende que “o purgatório sertanejo é o da imensidão dos gerais onde se realiza uma travessia de purificação na busca de uma sabedoria transfiguradora da vida.” (Cristóvão, 1994, p. 50), ou seja, o sertão, com suas dificuldades, aridez, isolamento e o vasto espaço físico que abrange, é lugar de sofrimento e provação. No entanto, assim como na concepção de purgatório na religião cristã, esse suplício tem um propósito: a transformação do indivíduo. O sofrimento e os desafios da vida no sertão funcionam como agentes que purificam a pessoa, fortalecendo-a e proporcionando-lhe a compreensão profunda da vida que modifica sua forma de enxergar o mundo em nível espiritual e/ou existencial. A travessia pelo sertão, portanto, é metáfora para a luta humana em busca de sentido e orientação em meio às adversidades da vida.

Nesta conjuntura, não é de se admirar que a obra que melhor representou o sertão-purgatório tenha sido o romance *Grande sertão: veredas*, visto que “Como no purgatório de Dante, duma forma especial, Rosa soube construir a arquitetura problemática da condição humana surpreendida nas suas sortidas voltas, compromissos e interrogações da perigosa aventura do viver.” (Cristóvão, 1994, p. 52). Desse modo, podemos entender que ambos os escritores, em seus respectivos contextos, exploram os dilemas morais, as incertezas e a busca por sentido que caracterizam a existência humana. No caso da obra de Guimarães Rosa, os personagens estão sempre envolvidos em interrogações profundas, tal como o protagonista Riobaldo que se vê, por diversas vezes, entre o bem e o mal, entre Deus e o diabo. Contudo, de acordo com Cristóvão (1994), a obra de Rosa esclarece que o homem não está completamente à mercê do destino ou de forças externas incontroláveis. Em vez disso, o ser humano tem a capacidade de tomar decisões morais e éticas, podendo optar entre o vício e a virtude.

Por isso o homem não é joguete de forças cegas mas antes senhor de se decidir por Deus e o bem, ou pelo demônio e pelo mal, ou melhor, as suas ações repartem-se nas duas direções. Essa a razão por que “viver é perigoso”, pois a vida não é dada ao homem já feita como um destino fatal, mas tem de ser ele a construí-la segundo os seus desígnios. (Cristóvão, 1994, p. 53)

Isto posto, o sertão transfigurado como purgatório enfatiza a autonomia moral do sujeito, não há fatalismo, ninguém está predestinado ao paraíso ou ao inferno, ou seja, ao contrário de um destino imutável, o homem pode escolher seu caminho. Assim, a periculosidade da vida, percebida por Riobaldo, diz respeito ao fato de que, ao fazer escolhas, podemos tanto ir em direção ao caminho da virtude quanto nos desviar para o erro. Porém, cada um é o autor do seu próprio destino, pois o ser humano tem a liberdade de moldar sua vida com base em suas decisões e ações. Consequentemente, vivemos em uma incansável *travessia*, da margem esquerda para a margem direita, quiçá, para a terceira margem do rio da vida. Por fim, Cristóvão (1994) conclui que “o sertão ora é paraíso e *locus amoenus*, ora fornalha infernal e, permanentemente, espaço de purgatório onde se põe à prova o destino do homem” (Cristóvão, 1994, p. 53).

Diante dessas considerações acerca da transfiguração do sertão elaborada por Cristóvão Fernando (1994), em relação a *Grande sertão: veredas*, podemos destacar que o Guimarães Rosa, “não só enfrentou o perigo e a inevitabilidade do regionalismo, como também conseguiu transformar a adversidade em estímulo positivo de criação.” (Cavalcanti, 2011, p. 6). Este impulso criativo rosiano pode ser, inclusive, compreendido como um efeito do que Eduardo Lourenço entende por “reflexo antitrágico tão característico da sensibilidade e, talvez ainda mais, da imaginação brasileira.” (Lourenço, 2018, p. 151). O afastamento da tragédia pelos brasileiros, segundo o crítico português, seria uma característica cultural específica do País, o qual tende a enfrentar o trágico de maneira menos dramática, com leveza, humor ou a capacidade de transformar situações difíceis em algo menos pesado. Tal particularidade brasileira é transfigurada na literatura de modo que podemos perceber a representação de dificuldades que são confrontadas com atitudes leves, criativas e esperançosas, em vez de se aceitar a sentença de sofrimento ou a entrega à fatalidade de forma intensa. Ou seja, nem tanto ao céu, nem tanto ao inferno, mas o purgatório como metáfora para a *rasura do trágico*.

A respeito do ensaio “Da literatura brasileira como rasura do trágico”, Ventura e Baptista (2013) assinalam que “a experiência trágica da existência é a espinha dorsal do pensamento lourenciano” (Ventura; Baptista, 2013, p. 52), por isso a perspectiva crítica com que Eduardo

Lourenço analisa a literatura brasileira parte do entendimento de que a tragédia é inerente à existência humana e, por consequência, ela é transfigurada na literatura. Assim, “o apreço de Lourenço pela literatura brasileira esbarra, no ensaio em questão, na ausência do trágico, tão caro ao seu pensamento.” (Ventura; Baptista, 2013, p. 53). O intelectual português argumenta que, enquanto a tradição ocidental, muitas vezes, se estrutura em torno da tragédia e da visão de mundo que contempla a inevitabilidade do sofrimento, da dor e da morte como componentes essenciais da existência, a cultura brasileira busca, de modo inconsciente, por “rasurar” esse trágico, suavizando sua presença e seu efeito na vida cotidiana. Essa rasura é uma espécie de apagamento parcial, em que o trágico não desaparece completamente, mas é atenuado, reelaborado ou transformado em algo diferente e mais próximo do otimismo. A “rasura do trágico” seria essa maneira específica de lidar com a tragédia, não negando completamente sua existência, mas reinterpretando-a ou amenizando-a, seja por meio da imaginação, da arte, ou das atitudes cotidianas. Consequentemente, Lourenço percebe esse movimento ao interpretar as obras de grandes autores da literatura brasileira: de Machado de Assis a Clarice Lispector.

Machado de Assis é o ponto de partida para o crítico português analisar a rasura do trágico: “Se há na literatura brasileira e, mesmo, na de língua portuguesa um autor sensível, como poucos, ao sentido do trágico, é o autor de *Dom Casmurro*.” (Lourenço, 2018, p. 147). Entretanto, ao mesmo tempo em que observamos a tragédia machadiana, que muito se deve a Shakespeare, a ironia *à la Sterne* também se faz presente nas obras do Bruxo do Cosme Velho, a qual é responsável por relativizar todo o drama. Eduardo Lourenço, então, esclarece que nas obras de Machado de Assis, a tragédia não é desfeita, isto é, ele nunca cedeu à tentação de suavizá-la ou idealizá-la através de uma visão romantizada ou harmônica do mundo, “Mas não pode dizer-se que se tenha esforçado por transcender, atravessando-a, a vivência trágica, salvo por esse emprego da ironia.” (Lourenço, 2018, p. 148). Assim, Machado usou a ironia como seu principal recurso literário e filosófico para lidar com o “mal do mundo”, pois, por meio dela, ele foi capaz de expor a complexidade da vida e as contradições humanas, muitas vezes, revelando o absurdo ou o ridículo nas situações mais graves. Por isso, do ponto de vista lourenciano, o autor de *Memória Póstumas de Brás Cubas* está sempre se balançando entre o *otimismo trágico* e a *tragédia otimista*.

Tendo em vista esta indecisão machadiana, Eduardo Lourenço afirma que “o momento antitrágico paradigmático da literatura brasileira” é o movimento modernista, pois é nesta fase que “toda a vontade de escrita se concentra na reivindicação e na exaltação míticas da

brasilidade.” (Lourenço, 2018, p. 149). Logo, diferente das obras de Machado de Assis, nas quais se sobressaem temáticas universais, o ideal do modernismo era o de dar a ver a especificidade brasileira perante o mundo. O Modernismo no Brasil trouxe à tona novamente a consciência eufórica de país novo, “o mito de que precisava para exprimir cabalmente o novo sentido de força, de existência, de progresso” (Lourenço, 2018, p. 150). Esta percepção de um novo Brasil se juntou à tragédia da existência brasileira e, na produção literária dessa época, pudemos ver, “na sua pulsão positiva e otimista”, o entrelaçamento com “as visões mais cruas ou dolorosas da vida nacional nos seus aspectos históricos ou individuais.” (Lourenço, 2018, p. 150). Por conseguinte, o crítico português assinala:

Por mais realista e crítica que a literatura brasileira dos anos 30 e 40 – Jorge Amado, Lins do Rego, Amando Fontes, Graciliano Ramos –, a *preocupação pelo Brasil* que ela reflete raramente se traduz em visão trágica da existência, embora, descritivamente, integre a tragédia objetiva, o escândalo humano e social da miséria sem nome do nordestino, do sertanejo ou do cidadão pobre. (Lourenço, 2018, p. 150 – grifo do autor)

O que podemos perceber na literatura brasileira do século XX é que, apesar de as obras terem abordado temas profundamente críticos e realistas, como a miséria, as injustiças sociais e as dificuldades vividas pelo povo brasileiro – especialmente os nordestinos e sertanejos –, elas não, necessariamente, apresentam uma concepção trágica da vida. Neste sentido, Lourenço, ao analisar, principalmente, os livros que fazem parte do *regionalismo* brasileiro, considera que eles se ocupam em fazer crítica social, mas também apontam para o desejo de mudança, ao invés de apenas contemplarem a tragédia da vida humana. À vista disso, compreendemos que, na literatura produzida pelas gerações de 30 e 40, embora haja a clara denúncia das injustiças e a imersão na dor e na luta das classes marginalizadas, essa exposição dos problemas não se traduz em aceitação ou celebração do trágico como parte inescapável da vida. Pelo contrário, as obras de Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, entre outros, propõem uma visão socialmente engajada, que tenta retratar a realidade do País com a intenção de provocar mudanças ou despertar a consciência, sem, necessariamente, cair no pessimismo profundo ou na resignação trágica. Mesmo diante da miséria extrema, existe a busca por possibilidades de transformação ou resistência, sem a aceitação da visão fatalista. Para melhor compreensão da rasura do trágico neste contexto, observemos o exemplo apresentado por Eduardo Lourenço:

Vidas secas é um livro doloroso, mas não é um livro trágico: Fabiano (já “sem nome” no nome), como o negro jagunço de *Terras do Sem-Fim*, são agidos, não agem. O seu drama, a sua tragédia, em sentido popular, situam-se num contexto, por assim dizer,

infra-humano, o que os exclui da “condição trágica”, embora sejam para outros (o leitor) ilustração dela. (Lourenço, 2018, p. 150)

Desse modo, na percepção do intelectual português, a literatura no Brasil caminhou, de modo geral, em direção contrária à ideia de “sentimento trágico da vida e dos povos” de Unamuno, como bem ressaltou no início de seu ensaio “Da literatura brasileira como rasura do trágico”. Eduardo Lourenço percebe que “O trágico autêntico é rejeitado, por instinto, pela opinião ledora do grande país.” (Lourenço, 2018, p. 151), isto posto, as obras mais trágicas de Graciliano Ramos, tais como *Angústia* e *São Bernardo*, não tiveram tanto sucesso quanto *Vida Secas*, o qual é pungente porque expõe a brutalidade e o sofrimento de personagens como Fabiano, mas não é trágico no sentido clássico. Isso acontece devido ao fato de os personagens desta obra não terem a consciência necessária para vivenciar o sofrimento de forma verdadeiramente trágica. O leitor, no entanto, pode perceber essa tragédia na condição deles, mas não é algo que os próprios personagens percebiam ou enfrentem de forma ativa. Deste modo, Lourenço conclui que o que interessava ao público brasileiro era “uma literatura mais lúdica e euforizante.” (Lourenço, 2018, p. 151).

Neste cenário, a obra que melhor representa a rasura da literatura brasileira com o que se conhece da clássica tragédia é o romance *Grande sertão: veredas*, sobretudo, pelo seu caráter metafísico, como já abordamos anteriormente neste capítulo. É realmente muito interessante e surpreendente a forma como o romance brasileiro pôde dar conta da transfiguração do sertão de modo a transformar a realidade e criar algo tão verossímil a ponto de ser reflexo, inclusive, do sentimento antitrágico que envolve a cultura do País, como observa Eduardo Lourenço. Os personagens de Guimarães Rosa são retratados com clareza, detalhando os horrores de sua vida (como a miséria, a opressão e o sofrimento) de maneira muito concreta e fiel à realidade brasileira, isso implica a descrição minuciosa e precisa, talvez até exagerada, que coloca o leitor diretamente em contato com a dureza da vida. Contudo, eles habitam uma realidade que, mesmo sendo dolorosa e real, é tratada com certo distanciamento ou um toque de fantasia, como se estivessem deslocados do tempo e espaço normais, “*lugar mágico, fora do mundo*”. (Lourenço, 2018, p. 151).

Eduardo Lourenço entende que o *Sertão-enquanto-Mundo* é o lugar do maravilhoso, onde o homem guerreiro encara “os diversos horrores da condição humana” (Lourenço, 2018, p. 152), mas vive numa hiper-realidade, a qual não corresponde exatamente ao mundo como o conhecemos. Esse aspecto místico de *Grande sertão: veredas* é o que consagra esta obra como

a maior expressão *antitrágica* da literatura brasileira: “É a grande translação do trágico brasileiro, a sua transfiguração e a sua transcensão mágicas.” (Lourenço, 2018, p. 152). Isto é, as mazelas brasileiras, na obra de Rosa, são transferidas para a dimensão mágica e espiritual, elas não são definitivas ou definidoras da sociedade. Os personagens do romance, tendo em vista as realidades trágicas da vida no sertão – como a violência, a morte, e a luta moral – buscam por significados que vão além do fatalismo, o que acaba por suavizar o peso do trágico. Isso faz com que Guimarães Rosa, com a transfiguração da realidade que foi capaz de elaborar em *Grande Sertão: Veredas*, seja, na visão de Lourenço, “o arquétipo da moderna vivência brasileira no mundo.” (Lourenço, 2018, p. 152).

No último parágrafo de “Da literatura brasileira como rasura do trágico”, Eduardo Lourenço aborda a obra da autora Clarice Lispector, a qual “Terá de merecer de conquistar através de um combate de escrita e de espírito dos mais singulares do nosso século, esse espaço de *não-tragédia* que a instalará, por seu turno – embora com uma face intocável – na *terceira margem do rio do imaginário brasileiro*.” (Lourenço, 2018, p. 152 – grifos do autor). Tal conjuntura se dá, especialmente, pelo fato de Lispector ter se apresentado inicialmente “como a adolescente a quem a doçura do mundo, a sua e a dos outros, *dava vontade de vomitar*.” (Lourenço, 2018, p. 152 – grifo do autor). Por isso, Eduardo Lourenço compreende que a escritora teve de passar por um processo profundo e difícil de auto conquista e de superação de desafios interiores para que pudesse ocupar o seu espaço na literatura brasileira como rasura do trágico.

Assim como Guimarães Rosa, a obra de Clarice Lispector, embora envolva elementos dramáticos e profundos dilemas existenciais, não se insere no trágico da mesma maneira que outros autores, pois os conflitos e tensões que ela aborda não culminam em tragédias clássicas, mas em algo mais ambíguo, enigmático, e, muitas vezes, metafísico. O crítico português percebe que Clarice Lispector ocupa a “terceira margem” do imaginário brasileiro, à medida que ela não pertence inteiramente aos modos tradicionais da literatura brasileira, seja a literatura do trágico, seja a literatura mais otimista ou socialmente engajada. A profundidade de sua escrita, seus temas introspectivos e existenciais, e sua forma de abordar questões como identidade e consciência fazem com que sua obra seja única e difícil de categorizar, ou seja, ela cria um espaço próprio, diferente, que se situa além de qualquer outra forma de transfigurar a realidade.

Eduardo Lourenço, então, nos explica (por sinal, de modo muito poético), como Lispector propõe a rasura do trágico na literatura: “Clarice viaja para o ponto *nu* onde o eu abdica da sua odisseia romântica em busca de céus inexistentes, trocando-os pela plenitude do *mínimo*, da anulação que a reestabelece na realeza perdida de um eu que é mundo e de um mundo que é eu.” (Lourenço, 2018, p. 153 – grifos do autor). Por conseguinte, na obra clariceana, o “eu” rejeita a busca por grandes ideais ou respostas transcendentais, se preocupando apenas com o essencial, o mínimo, e encontra plenitude na simplicidade e no imediato. Isso nos faz perceber que a realidade não está fadada ao trágico, o indivíduo e o mundo tornam-se um só e, nessa união, transcendem as ideias fatalistas da existência humana. Sendo assim, Clarice Lispector transfigura em suas obras a realidade em que o “eu” e a “vida” estão tão profundamente interconectados que não há espaço para confronto. Em vez de um desfecho trágico, há uma espécie de união entre o indivíduo e o mundo. Nas palavras de Lourenço: “Assim, nenhuma tragédia é possível neste deserto-oásis onde ‘eu’ e ‘vida’ não podem sequer confrontar-se porque é o lugar onde um e outra *se falam e se calam*, numa paixão de que o silêncio [...] é o resto, o que já nada significa.” (Lourenço, 2018, p. 153 – grifos do autor).

Portanto, Ventura e Baptista (2013) afirmam que a visão de Lourenço, acerca do trágico que envolve a literatura e a vida brasileira, está “adequada à modernidade tardia” (Ventura; Baptista, 2013, p. 58), a qual podemos relacionar com a denominada *consciência dilacerada de subdesenvolvimento*, apresentada por Antonio Candido. Sendo assim, Eduardo Lourenço, ao enxergar o Brasil como país de modernidade periférica, compreende as tensões econômicas, sociais e culturais conforme sua perspectiva trágica da existência humana. Contudo, ao contrário do que se espera em situações como esta, o intelectual português percebe que a sociedade brasileira enfrenta tais problemas de modo distinto, por meio do que ele chama de “rasura do trágico”. A modernidade tardia aprofunda as contradições do subdesenvolvimento, uma vez que o progresso é sentido de forma fragmentada e desigual, mas também dilacera a consciência das sociedades que vivenciam esse processo. Consequentemente, Candido observa que a cultura brasileira, especialmente a literatura, se desenvolve em um contexto de transição entre o atraso e a modernidade, onde o velho e o novo convivem de maneira conflituosa.

Considerando tanto a perspectiva de Antonio Candido quanto a de Eduardo Lourenço, podemos perceber a permanência de problemas e conflitos que são transfigurados na literatura brasileira, seja por questões econômicas, sociais ou mesmo de caráter filosófico. Porventura,

podemos trazer à luz a leitura que o crítico literário Eduardo Sterzi faz a respeito da concepção de “rasura do trágico” no recente ensaio “A ‘rasura do trágico’ como operação infinita” (2024), publicado na *Coleção Iberografias*. Neste texto, Sterzi (2024) aponta que, apesar de Lourenço, aparentemente, ser taxativo quanto à característica da rasura do trágico na literatura brasileira, na verdade, ao longo do ensaio, o intelectual português “faz vacilar as próprias afirmações” (Sterzi, 2024, p. 35). Isso acontece porque, na visão de Sterzi, “o ensaio sobre a rasura do trágico como ‘uma das notas características do imaginário brasileiro’ toma a forma de uma análise sobretudo das exceções a essa norma que seria a rasura.” (Sterzi, 2024, p. 36).

Seguindo a perspectiva de Sterzi (2024), podemos apreender que aquilo que parece ser uma peculiaridade da literatura brasileira, na concepção de Eduardo Lourenço, é por ele mesmo destituída de tal valor e, assim, torna-se exceção perceptível em alguns autores brasileiros, visto que o ensaio parece questionar ou revisitar a ideia inicial de “rasura do trágico” à medida que avança na análise. Ou seja, ao investigar o tema, o crítico português começa a perceber que existem muitos autores e obras na literatura brasileira que, na verdade, não evitam o trágico. Pelo contrário, muitas são as obras que expõem diretamente a tragédia que envolve a sociedade brasileira, desafiando a norma que Lourenço, teoricamente, havia exposto, e, ao fazê-lo, reafirmam a presença do trágico na cultura brasileira, mesmo que não seja de forma evidente ou dominante, pois alguns escritores se ocupam em suavizá-lo ou, mesmo, apagá-lo no imaginário brasileiro. Por conseguinte, Sterzi (2024) argumenta que o ensaio de Eduardo Lourenço, ao explorar essas exceções à rasura do trágico, “na verdade, reafirma o trágico supostamente rasurado.” (Sterzi, 2024, p. 36).

Então, a circunstância da “rasura do trágico” não significa, necessariamente, um apagamento dos problemas socioeconômicos da sociedade, nem sequer da literatura brasileira, quer dizer, mesmo que sejam rasurados, não desaparecem completamente. Sterzi (2024) nos explica que, mesmo com rasuras, por baixo da nova camada de símbolos, ou do novo discurso que substitui o trágico, ainda é possível ler ou perceber a ausência daquilo que foi apagado. Por isso, não há extinção do trágico, mas, sim, “ultrapassagem e recalçamento” (Sterzi, 2024, p. 36), visto que a literatura brasileira busca ir além do trágico, não se fixando nele como algo central ou, ainda, tenta suprimi-lo, escondê-lo ou desviá-lo, como algo que é deixado à margem, mas que não desaparece completamente. Ou seja, o trágico continua existindo sob a superfície do texto. Desse modo, podemos perceber que, de Machado de Assis a Clarice Lispector, os autores, frequentemente, contornam a tragédia, mencionando-a de maneira indireta, sem fazer

dela o foco central da narrativa. Logo, a tragicidade da existência humana pode não ser exposta de modo objetivo na literatura brasileira, mas a sua ausência – ou o modo como ela é suavizada – ainda revela a presença desse vazio, desse caos fundamental que caracteriza o trágico.

Ademais, Sterzi (2024) constata que a literatura brasileira pode ser vista como parte de um processo mais amplo e profundo, ligado à história do País e à experiência da colonização. A literatura brasileira, ao rasurar ou contornar o trágico, está, de algum modo, lidando com as heranças coloniais, ao mesmo tempo em que busca encontrar uma identidade própria: “Esse nexos trans-histórico talvez se deva ao próprio modo como a cultura literária – e não só literária – teve e tem de se constituir num país construído a partir da experiência da colonização.” (Sterzi, 2024, p. 37). Em função disso, observamos a ideia de fuga na imaginação literária brasileira, a qual também oferece uma maneira de escapar do peso da história, buscando por locais onde as culturas marginalizadas podem encontrar refúgio ou reconstruir suas identidades, tal como é o caso do sertão nas obras brasileiras do século XX. Destarte, Sterzi (2024) conclui que “Eduardo Lourenço vê em *Grande sertão: veredas* uma ‘macromónada’ – ‘feito de miríades de mónadas, ou seja, de contos’. Ou mais propriamente, de *estórias*, de tragédias não propriamente rasuradas, mas *em rasura*.” (Sterzi, 2024, p. 44).

Tendo em vista a concepção de Sterzi (2024), podemos concluir que a “rasura do trágico” em *Grande sertão: veredas* é, na verdade, um processo em que o trágico está sempre presente, mas de forma indireta e incompleta, pois o romance é como uma *macromónada*, isto é, uma grande estrutura que contém muitas pequenas histórias trágicas e experiências individuais, cada uma com sua própria carga emocional e potencial trágico, mas que não são plenamente desenvolvidos. Este cenário, inevitavelmente, nos remete à nossa própria realidade como sociedade brasileira, especialmente no que diz respeito ao modo como o Brasil lida com suas próprias contradições e tragédias históricas e sociais, contornando ou suavizando essas questões, seja através de discursos de harmonia racial, da ideia de “país novo” destinado ao sucesso e ao progresso, ou do nacionalismo que promove a unidade, mas que, na verdade, oculta as profundas desigualdades e exclusões. Isto posto, cada uma das histórias contadas pela literatura brasileira tem sua própria integridade e profundidade, mas, ao serem reunidas, formam um todo maior e complexo, que é a transfiguração da realidade do País, em outras palavras, o particular que se torna universal.

Da travessia da ponte: considerações finais

O que vale na vida não é o ponto de partida e sim a caminhada. (Cora Coralina)

A trajetória percorrida nesta ponte metafórica que criamos por meio da crítica literária de Antonio Candido e Eduardo Lourenço, ligando Brasil e Portugal, nos revelaram algumas possibilidades de escolha, as quais, na verdade, se tornaram tão complexas e emaranhadas, a ponto de nos sentirmos em meio a um labirinto. Esta, inclusive, é uma imagem de grande importância que surge nos ensaios lourencianos a respeito da cultura portuguesa e que, de alguma forma, também pode ser relacionada às ideias de Candido no que se refere à literatura brasileira. A verdade é que os acessos que encontramos nesse caminho apresentam muito mais potencialidades do que esperávamos e, conseqüentemente, o destino final não se avista com tanta facilidade. Brasil e Portugal, perdidos em um labirinto cultural parecem estar a procura um do outro; mas, sempre que se esbarram, se perdem novamente. Os portugueses conhecem os brasileiros por meio, sobretudo, das telenovelas, e, nós, como conhecemos os portugueses? Pensar em Portugal como país europeu e colonizador, por vezes, é uma visão muito limitante de nossa parte. Este, portanto, é o comportamento observado por Cardoso (2014), algo como um “desinteresse sugestivo da desimportância de Portugal no âmbito das referências e interlocuções brasileiras.” (Cardoso, 2014, 93).

Neste sentido, ao observarmos o amplo diálogo entre os posicionamentos críticos de Antonio Candido e Eduardo Lourenço apresentado neste trabalho, podemos perceber que as culturas portuguesa e brasileira não estão (e não precisam estar) tão distantes. Tanto de um lado do Atlântico quanto do outro, a forma de expressão ensaística foi a escolha (per)feita para melhor desenvolvimento e alcance das ideias desses dois intelectuais dentro das sociedades de modernidades periféricas em que estavam inseridos. Em seus textos, Candido e Lourenço estabelecem a interlocução com seus leitores, principalmente, convidando-os a participar do processo de reflexão. O ensaio é um gênero que instiga a reflexão crítica de forma dinâmica e sem a rigidez dos textos acadêmicos tradicionais, o que possibilita seu acesso para além dos leitores especializados. Além disso, este gênero permite a combinação de diferentes abordagens, como a análise literária, filosófica, sociológica e histórica, por isso, o crítico brasileiro e o português exploraram essa flexibilidade para abordar a complexa relação entre literatura, cultura e história em ambos os países.

A escolha de Antonio Candido pelo ensaio está vinculada à tradição modernista brasileira e à reflexão crítica do País. Contudo, além de inserir-se na tradição de ensaios histórico-sociológicos, a obra de Candido nos apresenta a perspectiva histórico-literária acerca do Brasil. Ademais, com sua ensaística, Candido consegue captar o movimento da experiência humana e literária, estabelecendo relação entre forma e conteúdo que reflete sua postura social e política. Apesar da linguagem simples e direta, os ensaios candidianos mantêm profundidade crítica e reflexiva, conectando a literatura com as contradições e desafios da sociedade brasileira.

No que diz respeito à obra de Eduardo Lourenço, observamos como ele utiliza o ensaio para promover questionamentos e reflexões, recusando verdades absolutas e dogmáticas. Sua linguagem é muito poética e filosófica, marcada por metáforas e figuras de linguagem, o que nos leva a considerar o ensaísmo lourenciano como uma forma de arte em que ele expressa seu pensamento em movimento. Sua escrita não segue padrões rígidos, mas é flexível, fragmentada e marcada por lacunas, refletindo a natureza inacabada e fluida do pensamento crítico. A obra de Lourenço, além de estar, profundamente, conectada à identidade de Portugal, explorando sua cultura e história, é também reflexão sobre a própria condição humana. Desse modo, a escrita de ensaios por Lourenço e Candido pode ser um dos caminhos que os aproximam, considerando a importância que este gênero adquiriu desde a Idade Moderna no contexto do mundo ocidental.

Como foi exposto no início desta dissertação, após analisarmos a *aparência* dos ensaios de Antonio Candido e de Eduardo Lourenço, exploramos a *essência* desses textos. Para tanto, vimos como cada um dos críticos compreendem a arte literária. Para o intelectual brasileiro a literatura tem um papel transformador e humanizador, atuando sobre o sujeito por meio da interação de fatores como a forma, o conteúdo e a perspectiva do autor. O texto literário, assim, oferece a experiência de (re)conhecimento e reflexão sobre a realidade. Inclusive, de acordo com as ideias de Candido, podemos perceber que a obra literária não precisa representar, necessariamente, a realidade concreta, mas, sim, como ela poderia ser, criando uma realidade alternativa, mas inteligível. Isso reforça a ideia de que o texto literário pode ser representação verdadeira da existência, mesmo sendo criação fictícia.

Eduardo Lourenço, por sua vez, nos apresenta uma visão diferente acerca da arte. O crítico português considera a arte como *irreal*, isto é, ela não reflete, diretamente, a realidade, mas é produto da imaginação. O que a obra de arte apresenta é a percepção e a interpretação do

artista sobre a realidade, não sendo, portanto, o reflexo do real em si. Além disso, segundo Lourenço, quanto mais uma obra de arte se afasta do mundo cotidiano e prosaico, mais ela se afirma como arte. Conseqüentemente, podemos perceber que a arte – incluindo a literatura – não é prática nem utilitária; contudo, ela se alimenta do conhecimento da realidade para criar o irreal. Embora a arte crie novas realidades, estas têm forma e significado próprios, fazendo com que, paradoxalmente, a irrealidade revele a essência do real.

Neste ínterim, mesmo concebendo a arte literária de forma diversa, percebemos que os pensamentos de Candido e Lourenço são, de alguma forma, tangentes, especialmente, no que concerne à relação entre a arte e a realidade. Um ponto de convergência entre os dois seria o reconhecimento de que a arte, especialmente a literatura, possui autonomia em relação à realidade imediata. Embora a arte dialogue com o mundo real, ela não é simples reprodução dele, mas cria suas próprias regras e formas. Em complemento a isso, podemos observar que ambos os críticos consideram que a literatura pode funcionar como documentação histórica e também como espaço de crítica e questionamento da realidade, dependendo da perspectiva adotada. Em razão disso, Antonio Candido e Eduardo Lourenço empregam em seus ensaios tais olhares a respeito da literatura e relacionam-na com a história de suas respectivas nações.

A partir dessa compreensão da arte literária, Antonio Candido e Eduardo Lourenço apontam, em grande parte de seus textos, a relação intrínseca entre literatura e nação. No caso brasileiro, a literatura está vinculada à formação da nação e, por conseguinte, à identidade nacional. Candido aponta que o nacionalismo na literatura teve (e ainda tem) papel crucial na criação da consciência nacional e na definição do Brasil como nação independente. Entretanto, ele também critica o valor excessivo atribuído à expressão do espírito nacional, o qual, por vezes, limitou a liberdade artística e estética brasileira. Em Portugal, diferente do Brasil, o sentimento que se tornou marca da literatura e do povo português foi a “saudade”. A literatura portuguesa, segundo Eduardo Lourenço, é marcada pela tendência ao irrealismo e à saudade, aspectos profundamente ligados à nostalgia do império e à dificuldade de enfrentar a realidade contemporânea. Esse sentimento de saudade, além de ser característica cultural portuguesa, é elemento essencial que permeia e define a literatura do país. Tendo isso em vista, Lourenço, em muitos ensaios, trata sobre a necessidade que ele sente de repensar a identidade de Portugal, o qual vive, ainda, muito conectado ao seu passado e, por vezes, esquece-se do seu presente e do futuro.

Ainda no contexto da relação entre nação e literatura, as análises literárias de Antonio Candido e Eduardo Lourenço acerca das epopeias fundacionais, *Caramuru*, no Brasil e *Os Lusíadas*, em Portugal, torna-se outra interessante via de acesso para encontrarmos as proximidades entre olhares literários desses críticos. Tanto Luís Vaz de Camões quanto o frei Santa Rita Durão são autores considerados de extrema importância para a formação da literatura de Portugal e do Brasil, nesta ordem. Enquanto Camões é um símbolo para a cultura e a sociedade portuguesa, Durão faz parte do esforço romântico de constituição da literatura brasileira independente, embora influenciada pela tradição portuguesa. Na visão de Lourenço, *Os Lusíadas* é uma obra marcada por contradições, que reflete o conflito interior do poeta, além de ter um significado histórico-literário, conectando o passado clássico ao contexto moderno. Quanto ao *Caramuru*, Candido observa que a construção do poema transita entre estilos e épocas literárias, como o Barroco e o Arcadismo, o que também reflete a tensão entre a tradição e as ideias modernas.

A partir das análises dos críticos português e brasileiro, podemos compreender que Camões e Durão enfrentaram contextos históricos em que o mundo ao redor deles estava mudando drasticamente. Enquanto Camões expressava a luta interior com o “desconcerto” do tempo e da história, Durão refletia a tentativa de conciliar o pensamento religioso tradicional com a ascensão de novas ideias iluministas. Por conseguinte, Candido e Lourenço fazem referência ao entrelaçamento de forma e conteúdo das obras literárias, aspectos que não devem ser examinados separadamente para melhor assimilação dessas epopeias de grande relevância para a literatura de Língua Portuguesa. A crítica de Lourenço e Candido, portanto, demonstra como *Os Lusíadas* e *Caramuru* não são apenas narrativas épicas, mas, sobretudo, ponderações acerca da condição humana em momentos de transformações histórico-culturais.

A última rota que escolhemos seguir nesta ponte que une Antonio Candido e Eduardo Lourenço foi em rumo ao sertão brasileiro, temática de notáveis ensaios tanto do crítico brasileiro quanto do português. Mesmo que a matéria sertaneja seja tão particular ao Brasil, a experiência de Lourenço como professor na Bahia, foi um marco que o levou a explorar novas dimensões filosóficas e literárias, enriquecendo seu pensamento crítico sobre a literatura brasileira e sua universalidade por meio de obras como *Os sertões* e *Grande sertão: veredas*. Lourenço vê na literatura sobre o sertão, especialmente nas obras de Guimarães Rosa e Euclides da Cunha, uma chave para conhecer e entender o verdadeiro Brasil. Além disso, precisamos

destacar o fascínio do intelectual português por Guimarães Rosa, uma vez que, em seu romance, o sertão é um território de transformação, tanto física quanto metafórica, que ressoa em dilemas humanos universais, transfigurando, assim, o mundo particular brasileiro em algo maior e mais profundo.

Antonio Candido, como um dos primeiros críticos a publicar uma opinião acerca da obra rosiana, apontou, desde o princípio, a importância e a grandiosidade de *Grande sertão: veredas* para literatura brasileira. Candido, assim como Eduardo Lourenço, constata que Guimarães Rosa transcende o regionalismo tradicional, transformando o sertão brasileiro em um espaço universal, refletindo as complexidades e ambiguidades da condição humana, o que leva o crítico brasileiro denominá-lo como *super-regionalismo*. Isto posto, o sertão rosiano consegue representar as mazelas sociais e políticas do Brasil, mas sem limitar-se a isso, apresentando-as como conflitos e dilemas universais da humanidade. Ademais, ambos os críticos, Candido e Lourenço, afirmam que a obra de Guimarães Rosa não segue os moldes literários tradicionais e que ele, na verdade, nos expôs um novo espaço sertanejo, especialmente, no que diz respeito à sua linguagem única, que, embora criada literariamente, reflete de forma profunda a vida no sertão e as suas ambiguidades.

Acerca do *regionalismo* na literatura brasileira, é muito interessante perceber como as análises críticas de Antonio Candido e Eduardo Lourenço podem se cruzar. Enquanto Candido apresenta sua percepção da *consciência amena de atraso* e de *consciência catastrófica de atraso*, representadas na literatura brasileira como a primeira e a segunda formas de regionalismo; Eduardo Lourenço enumera “os sertões” aos que temos acesso pelas obras literárias. Assim, o *primeiro regionalismo*, para Candido, manifesta-se na literatura produzida, especialmente, pelos românticos brasileiros, marcada pelo caráter nativista e pelo destaque de temas exóticos. Neste contexto, os autores representavam a visão eufórica acerca do Brasil, como país novo destinado à bonança. Na análise do crítico português, por sua vez, vemos a preocupação, necessariamente, com a transfiguração do sertão na literatura brasileira. Desse modo, o *primeiro sertão* seria aquele explorado por Euclides da Cunha, sendo pioneiro ao escancarar o Brasil profundo e suas mazelas, revelando a pluralidade de sertões existentes no País.

A obra *Os sertões* seria, do ponto de vista de Antonio Candido, mais próximo do que ele chama de *consciência catastrófica de atraso*. Apesar de não ser considerada uma obra do

segundo regionalismo, tais como aquelas produzidas pela Geração de 30, foi Euclides da Cunha quem abriu este caminho ao retratar o Brasil atrasado, onde o arcaico coexistia com a modernidade iminente, mostrando um país que ainda enfrentava grandes desafios socioeconômicos. Sendo assim, de acordo com a perspectiva lourenciana, no *segundo sertão*, isto é, o *regionalismo* na literatura brasileira, ou, ainda, na consciência de subdesenvolvimento, como explica Candido, percebemos o reflexo do Brasil subdesenvolvido nestas obras, uma vez que os escritores dessa fase revelam a visão mais realista sobre o País, comprometida em desvelar os problemas sociais e econômicos, principalmente, as condições precárias de vida no interior. O subdesenvolvimento, portanto, invade o campo da consciência dos escritores, tornando-se um tema inescapável.

O *terceiro sertão*, segundo Eduardo Lourenço, corresponde ao que Antonio Candido denominou de *super-regionalismo*, que pode ser encontrado no romance de Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*. Nesta conjuntura, o sertão que, em Euclides da Cunha, era lugar físico e, em escritores regionalistas, espaço de crítica ao subdesenvolvimento, agora, com Rosa, torna-se um palco metafísico. A obra rosiana não trata o sertão apenas como realidade geográfica e social, mas como símbolo do mundo todo, onde se desenrola o combate essencial entre o bem e o mal, a humanidade e a transcendência. Além disso, ambos os críticos reconhecem que, embora esse romance contenha aspectos regionais, o autor incorporou elementos não-realistas, como surrealismo e magia, o que dá à obra caráter universal. Candido, então, observa nesta obra a transfiguração da *consciência dilacerada do subdesenvolvimento*, a qual reflete as tensões do Brasil como país subdesenvolvido ao captar a complexidade da sociedade brasileira: por um lado, quer se modernizar e progredir, mas, por outro lado, ainda está presa em sua história de desigualdade e atraso.

Com base nessas considerações de Eduardo Lourenço e Antonio Candido, destacamos, por último, a relação entre a transfiguração do sertão com a concepção de rasura do trágico na literatura brasileira. Assim, mesmo nas obras mais realistas e críticas do regionalismo brasileiro das décadas de 1930 e 1940, como as de Graciliano Ramos e Jorge Amado, ao exporem as dificuldades e injustiças sociais, não podemos dizer que há a visão trágica ou fatalista da vida. Lourenço compreende que essa tendência reflete o desejo por mudanças e esperança de progresso, em vez de mera resignação, pois a literatura brasileira transfigura a tragédia de maneira única, suavizando-a e incorporando-a de forma criativa e otimista, sem cair no

pessimismo profundo. Isso reflete a particularidade cultural e a visão de mundo que tenta encontrar leveza e possibilidades de superação, mesmo em meio ao sofrimento, do povo brasileiro.

Contudo, a rasura do trágico na literatura brasileira não pode ser, necessariamente, entendida como o apagamento das tensões que permeiam a nossa sociedade. Na verdade, o que percebemos é que, em vez de eliminar o trágico, os escritores acabam por escondê-lo ou reinterpretando-o, de modo a manter sua presença de forma implícita ou indireta. Neste sentido, a rasura do trágico que Eduardo Lourenço observa no romance de Guimarães Rosa coaduna com a *consciência dilacerada do subdesenvolvimento*, de Antonio Candido, considerando que tal rasura está ligada à experiência histórica do Brasil, particularmente ao legado da colonização. *Grande sertão: veredas* expressa a tentativa brasileira de lidar com as contradições da história e da sociedade, ao mesmo tempo que busca pela própria identidade, em parte tentando escapar ou suavizar as tragédias históricas.

Podemos ressaltar, portanto, muitas aproximações entre a perspectiva de Eduardo Lourenço sobre a literatura brasileira e os princípios de Antonio Candido como intérprete do Brasil, especialmente quanto à temática do *sertão* e do *regionalismo*. Notamos que refletir sobre esse diálogo entre os críticos é muito importante para que possamos compreender melhor as relações entre Brasil e Portugal como nações que pertencem ao mundo lusófono, mas que, infelizmente, de acordo com Lourenço, ainda apresentam distância cultural. Assim, talvez esta aproximação entre Antonio Candido e Eduardo Lourenço possa ser uma oportunidade de estabelecermos mais conexões entre brasileiros e portugueses. Uma possibilidade se abre para que o contato com Portugal não seja superficial ou mesmo evitado, mas, sim, entendido como importante para o autoconhecimento de ambas as nações, sobretudo, para nós, brasileiros, como detentores de uma literatura que não seria possível sem as influências europeias.

Por fim, tendo em vista o limitado repertório de trabalhos científicos encontrados ao longo da nossa pesquisa que se dedicassem a comparar e contrastar as perspectivas crítico-literárias de Antonio Candido e Eduardo Lourenço, podemos, certamente, sugerir que ainda existem muitas questões a serem exploradas acerca desses dois grandes intérpretes da literatura brasileira e portuguesa além daquelas que apresentamos aqui. A temática do nacionalismo na cultura do Brasil, tratada por Antonio Candido e outros importantes intelectuais brasileiros, tem muito potencial para ser analisada a partir da visão de Eduardo Lourenço, ou mesmo, com ajuda

dos ensaios lourencianos. Outro ponto interessante para investigações que desejam se desenvolver sob a ótica dos dois autores refere-se à posição crítica ao eurocentrismo e ao colonialismo: enquanto Candido criticou a herança colonial e os efeitos do eurocentrismo, enfatizando a importância de uma leitura crítica que valorize a cultura local e desafie a dominação cultural europeia no campo literário, Lourenço questiona o legado colonial de Portugal, especialmente sua relação com as ex-colônias, e reflete sobre o impacto do colonialismo na formação da identidade portuguesa e na visão do país sobre si mesmo. Assim, certamente, seremos capazes de continuar fazendo viagens nesta ponte sobre o Atlântico, a fim de nos conhecermos e nos reconhecermos enquanto sujeitos pertencentes a uma cultura tão diversa, mas tão rica e, para sempre, entrelaçada com o Velho Mundo.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ALBUQUERQUE, João. Métodos críticos: da hermenêutica à paródia – Os Lusíadas lido por Jorge de Sena, Eduardo Lourenço e Gonçalo M. Tavares. **Interdisciplinary Journal of Portuguese Diaspora Studies**, Carolina do Sul, v. 8, p. 25-39, 2019.

ALMEIDA, Onésimo Teotónio. Apenas Duas Palavras: Ao labirinto do pensamento de Eduardo Lourenço, um aceno de gratidão e saudade. **Tribuna Portuguesa**, Califórnia, 14 dez. 2020. Disponível em: <<https://www.portuguesetribune.com/articles/apenas-duas-palavras-13/>>. Acesso em 28 ago. 2024.

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Rangel Gomes; VICENTE, Adalberto Luis. A forma ensaio na crítica de Antonio Candido: entre tradição e ruptura. **Eixo Roda**, Belo Horizonte, v. 29, n. 4, p. 249-267, 2020.

ARAÚJO, Adriana; ROSA, Daniele. O processo de transfiguração da consciência do atraso: apontamentos iniciais sobre o Regionalismo em Antonio Candido. In: Corrêa, Ana Laura dos Reis et al. (orgs.). **O Brasil ainda se pensa**: 50 anos da Formação da Literatura Brasileira. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

ASSIS, Machado de. **Notícia da atual literatura brasileira**. Instinto de nacionalidade. Disponível em: <https://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/item/109-noticia-da-atual-literatura-brasileira-instinto-de-nacionalidade>. Acesso em 05 set. 2024.

BARRENTO, João. **O gênero intranquilo**: anatomia do ensaio e do fragmento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BARROS, Vinícius Victor A. Aproximações: o ensaísmo literário de Antonio Candido à luz de Mário de Andrade. **Interdisciplinar** – Revista de Estudos em Língua e Literatura, São Cristóvão-SE, v. 38, n. 1, p. 119–130, 2022.

BASTOS, Hermenegildo. A obra literária como leitura/interpretação do mundo. In: ARAÚJO, Adriana de F. B.; BASTOS, Hermenegildo (org.). **Teoria e prática da crítica literária dialética**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. Trad. Samuel Titan Jr. **Revista Serrote**, São Paulo, n. 16, mar. 2014.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. Eduardo Lourenço, Camões e o poder da Literatura. **Colóquio/Letras**, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n.171, p. 119-132, maio 2009.

CALLADO, Antonio et al. **Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

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

_____, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 1993.

_____, Antonio. **Na sala de aula**: Caderno de análise literária. 8. ed. São Paulo: Editora Ática, 2000.

_____, Antonio. **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.

_____, Antonio. A personagem do romance. In: _____. [Et al]. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: Momentos decisivos. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006a.

_____, Antonio. **Tese e Antítese**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b.

_____, Antonio. **Literatura e sociedade**: Estudos de teoria e história literária. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____, Antonio. **Vários escritos**. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

_____, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira**. São Paulo: Todavia, 2023.

CARDOSO, Patrícia da Silva. A literatura na interpretação do Brasil e de Portugal segundo Antonio Candido e Eduardo Lourenço. **Revista Letras**, Curitiba, n. 90, p. 91-102, jul/dez 2014.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Regionalismo e transfiguração em Grande Sertão: Veredas. **Revista Recorte**, v. 8, n. 2, 2011.

CHAUVIN, Jean Pierre. Ensaio, gênero literário?. **Jornal da USP**, São Paulo, 08 mai. 2023. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/articulistas/jean-pierre-chauvin/ensaio-genero-literario/>>. Acesso em: 22 ago. 2023.

CHIAPPINI, Ligia. Um mestre no ensino e no ensaio. In: AGUIAR, Flávio (org.). **Antonio Candido**: Pensamento e militância. 2 ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2022.

CORPAS, Danielle. Transcendência do regional e modo de ser jagunço: observações de Antonio Candido sobre Grande sertão: veredas. **Itinerários**, Araraquara, n. 25, p. 65-85, 2007.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis; HESS, Bernard Herman. Termos-chave para a teoria e prática da crítica literária dialética. In: ARAÚJO, Adriana de F. B.; BASTOS, Hermenegildo (org.). **Teoria e prática da crítica literária dialética**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

COSTA, Lígia Militz da. **A poética de Aristóteles**. São Paulo: Ática, 2006.

CRISTÓVÃO, Fernando. A transfiguração da realidade sertaneja e a sua passagem a mito (A Divina Comédia do Sertão). **Revista USP**, São Paulo, n. 20, p. 42–53, 1994.

DANTAS, Vinícius. **Bibliografia de Antonio Candido**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

ESTEVES, Lainister de Oliveira. Nacionalismo e representação da realidade nas histórias literárias brasileiras. **Khóra, Revista Transdisciplinar**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. maio 2015.

FONSECA, Ana Clara Vieira da. Observações sobre os ensaios críticos de Antonio Candido e Pier Paolo Pasolini. **Todas As Letras – Revista De Língua e Literatura**, São Paulo, v. 21, n. 3, p. 1-15, 2019.

FREITAS, Olívia Barros de. Diogo Álvares vs. Moema: Ameríndio e heroicidade na épica de Santa Rita Durão. In: Enrique Rodrigues-Moura (org.). (Org.). **Romanische Literaturen und Kulturen**. Letras na América Portuguesa: autores, textos, leitores. Bamberg-DE: University of Bamberg Press, p. 225-240, 2021.

GALVÃO, Walnice. **Polifonia e paixão**. Coleção Cultura e Diplomacia. Brasília, Fundação Alexandre de Gusmão e Instituto Guimarães Rosa, 2023.

IANNI, Octavio. Nação e narração. In: AGUIAR, Flávio (org.). **Antonio Candido: Pensamento e militância**. 2 ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2022.

LEONEL, Maria Célia; SEGATTO, José Antônio. Organização do Estado e formação da literatura. **Gramsci e o Brasil**, Rio de Janeiro, fev. 2009. Disponível em: <<https://www.gramsci.org/?page=visualizar&id=1042>>. Acesso em 31 ago. 2024.

_____, Maria Célia. Antonio Candido e o pioneirismo na crítica rosiana. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 35, p. 235-252, 2019.

LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da Saudade seguido de Portugal como destino**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____, Eduardo. **O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português**. Lisboa: Gradiva, 2000.

_____, Eduardo. **A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____, Eduardo. **Poesia e Metafísica: Camões, Antero e Pessoa**. Lisboa: Gradiva, 2002.

_____, Eduardo. **Tempo e Poesia**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016.

_____, Eduardo. **Tempo brasileiro**: Fascínio e miragem. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2018.

LUKÁCS, Georg. Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper. *In*: **A alma e as formas**: ensaios. Trad. Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. (Coleção Filô)

NATÁRIO, Celeste. Eduardo Lourenço: um poeta da filosofia. **Agora**: papeles de Filosofia, Santiago de Compostela, v. 42, n. 2, Notas, 2023.

NERY, Antonio Augusto; MENDES, Eduardo Soczek. “Repensar Portugal”: Almeida Garrett, Alexandre Herculano e Eduardo Lourenço. **Revista Desassossego**, v. 16, n. 31, p. 54-80, 2024.

OTSUKA, Edu Teruki. Literatura e sociedade hoje. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 14, n. 12, p. 104-115, 2009.

_____, Edu Teruki. Crítica fora do esquadro: homenagem a Antonio Candido. **Magma**, São Paulo, v. 27, n. 16, p. 25-33, 2020

OZICK, Cynthia. Retrato do ensaio como corpo de mulher. Trad. Alexandre Barbosa de Souza. **Doze ensaios sobre o ensaio**: antologia Serrote. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2018.

PACHECO, Ana Paula. **Em busca da forma literária**. São Paulo: Todavia, 2023. Disponível em <<https://todavialivros.com.br/antoniocandido>>. Acesso em 05 set de 2024.

PEDROSA, Célia. O pensamento que se ensaia. *In*: **Antonio Candido**: a palavra empenhada. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Niterói, RJ: Editora Universidade Federal Fluminense, 1994.

PEDROSO DE LIMA, João Tiago. Existência e ficção ou o Brasil como “personagem” na escrita de Eduardo Lourenço. **Convergência Lusíada**, [S. l.], v. 24, n. 29, p. 73-83, 2017.

POLESE, Edna da Silva, KOEHLER, Jaqueline. Eduardo Lourenço e a terceira margem do Brasil: um olhar Português sobre o Sertão. **Revista Letras**, Curitiba, n. 90, p. 181-197, jul./dez. 2014. Editora UFPR.

RIBEIRO, Margarida. Eduardo Lourenço de Faria. **Personalia.IEF**. Universidade de Coimbra, 2019, p. 1-33. Disponível em <https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/92882/1/Ribeiro_Margarida_Eduardo_Lourenco_de_Faria.pdf>. Acesso em 05 set de 2024.

SÁ, Maria das Graças Moreira de. Eduardo Lourenço: Teixeira de Pascoaes e a Saudade. **Colóquio/Letras**, n.º 170, jan. 2009, p. 104-112.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio?. Trad. Bruna Torlay. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 31, n. 1-2, p. 13–24, Jan./Dez 2011.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. Introdução. In: _____, Osvaldo Manuel (org.). Eduardo Lourenço: um tempo brasileiro breve, mas duradouro. **Iberografias**, v. 48, p. 7-14, 2024.

SOARES, Maria de Lourdes. Eduardo Lourenço e as labirínticas relações Brasil-Portugal. **Revista Letras**, Curitiba, n. 59, p. 215-223, 2003.

_____, Maria de Lourdes. Tempo Brasileiro: fascínio e miragem. **Metamorfoses** – Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros. v. 20, n. 2, 2024.

STERZI, Eduardo. A “rasura do trágico” como operação infinita. In: SILVESTRE, Osvaldo Manuel (org.). Eduardo Lourenço: um tempo brasileiro breve, mas duradouro. **Iberografias**, v. 48, p. 33-44, 2024.

TEIXEIRA, Everton Luís Farias; HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira; ARAÚJO, Elissandro Lopes de. Antonio Candido e o supra-regionalismo rosiano ou o social e o literário como fios de um tecido inextricável. **Revista Cerrados**, [S. l.], v. 18, n. 28, 2010.

TEIXEIRA, Everton Luís. “La claridad es un deber”: Antonio Candido e o superregionalismo de Guimarães Rosa. **Todas as Musas**, v. 10, n. 1, p. 31-38, 2018.

VECCHI, Roberto. A arte do pensamento de Eduardo Lourenço: a saudade e a transformação do mundo. **Iberografias**. Revista de estudos ibéricos, Guarda, n. 16, p. 375-384, 2020.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A literatura como espelho da nação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 259-263, 1988.

VENTURA, Anne; BAPTISTA, Maria Manuel. Crítica e pós-colonialismo: olhares transatlânticos nas críticas de Antonio Candido e Eduardo Lourenço. In: PINTO-COELHO, Zara; FIDALGO, Joaquim. (eds.). **Comunicação e Cultura: I Jornada de Doutorandos em Ciências da Comunicação e Estudos Culturais**. Braga, p. 195-209, dez. 2012.

_____, Anne; BAPTISTA, Maria Manuel. Os olhos atrás do caleidoscópio: estudo comparado de dois ensaios críticos sobre fragmentos da literatura brasileira. In: _____, Zara; FIDALGO, Joaquim. (eds.). **Comunicação e Cultura: II Jornada de Doutorandos em Ciências da Comunicação e Estudos Culturais**. Braga, p. 51-59, dez. 2013.

_____, Anne de Souza. **Navegar é impreciso: um estudo comparado das críticas de Antonio Candido e Eduardo Lourenço**. 2015. 284 f. Tese (Doutorado em Estudos Culturais) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2016.

WAMPOLE, C. A ensaificação de tudo. Trad. Paulo Roberto Pires. **Revista Serrote**, 2013. Disponível em: <<https://www.revistaserrote.com.br/2013/06/a-ensaificacao-de-tudo-por-christy-wampole/>> Acesso em 22 ago. 2024.