



# O CONCEITO DE FORMA LITERÁRIA DE ANTONIO CANDIDO

## *ANTONIO CANDIDO'S CONCEPT OF LITERARY FORM*

Elvis Paulo Couto\*

\* couthelvis@yahoo.com.br  
Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Araraquara – SP).

**RESUMO:** O artigo busca esclarecer o conceito de forma literária de Antonio Candido. Para isso, dois textos ocuparão o centro da análise: o texto de teoria literária "Crítica e sociologia: tentativa de esclarecimento", inserido em *Literatura e sociedade*, e o texto de crítica literária "Dialética da malandragem", que faz parte do livro de ensaios *O discurso e a cidade*. Verificaremos em que medida a teoria e a crítica, quando confrontadas, podem iluminar as ideias que nortearam o raciocínio do crítico, que, tendo vivenciado a transição da antiga perspectiva historicista para a abordagem formalista do texto literário, traçou um caminho próprio. Mostraremos que Candido formulou uma noção de forma ou estrutura heterodoxa, que só pode ser desvendada ao ser comparada com as noções provenientes das correntes teóricas com as quais o autor estava familiarizado, como o naturalismo de Sílvio Romero, o hegelianismo do jovem Lukács, os formalismos e estruturalismos em geral, o marxismo e a antropologia social inglesa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Antonio Candido; forma literária; crítica literária.

**ABSTRACT:** The paper seeks to clarify Antonio Candido's concept of literary form. For this, two texts will occupy the center of the analysis: the text of literary theory "Crítica e sociologia: tentativa de esclarecimento", inserted in *Literatura e sociedade*, and the text of literary criticism "Dialética da malandragem", that is part of the book of essays *O discurso e a cidade*. We will see to what extent theory and criticism, when confronted, can illuminate the ideas that guided the reasoning of the critic, who, having experienced the transition from the old historicist perspective to the formalist approach of the literary text, made his own way. We will show that Candido formulated a notion of heterodox form or structure, which can only be unraveled by comparing it with the notions from the theoretical currents with which the author was familiar, such as the naturalism of Sílvio Romero, the Hegelianism of the young Lukács, the formalisms and structuralisms in general, the Marxism and the English social anthropology.

**KEYWORDS:** Antonio Candido; literary form; literary criticism.

Sustentamos a hipótese de que Candido (2015), ao tomar como elementos estruturais, em “Dialética da malandragem”, as ações das personagens e as situações narradas de que elas fazem parte, não compreende o termo estrutura segundo a acepção que passou a ser convencionalmente adotada após a emergência do formalismo russo, sobretudo por aqueles que se opõem a essa corrente. Para examinarmos a validade dessa posição, é necessário investigarmos a origem dos instrumentos de crítica usados por Candido no referido ensaio e, portanto, devemos esmiuçar os estudos de teoria literária por ele desenvolvidos em *Literatura e sociedade*. Vale salientar que a forma do romance, para os formalistas russos, conforme sintetiza René Wellek ([19--]b, p. 65-66, grifo nosso), é “o modo como estão arranjados no enredo” “os acontecimentos narrados”.

O conceito de crítica literária é relativo no tempo. Significou para Fernandes Pinheiro ou Araripe Jr. algo bastante diverso do que significa atualmente para Davi Arrigucci ou Walnice Galvão. Alguns acreditam que a crítica é um gênero literário e exercem-na por intermédio de formas poéticas, buscando a harmonia e a beleza do estilo; é o caso de Álvaro Lins e Augusto Meyer. Outros não veem nela a proeminência da literatura, preferindo enxergá-la apenas como disciplina auxiliar. É o caso de Antonio Candido que, em entrevista a José Quintão de Oliveira (2011, p. 252), afirmou: “eu tenho

uma visão peculiar da crítica, [...] eu acho a crítica um gênero secundário.” Para Candido, a crítica auxilia o leitor na compreensão mais profunda do texto.

Na verdade, Candido foi um dos protagonistas do processo de institucionalização da crítica no Brasil, a qual paulatinamente foi sendo praticada — sobretudo, na segunda metade do século XX — menos por literatos e jornalistas especializados do que por professores universitários que de algum modo refinaram ou aprofundaram os dispositivos analíticos originados no século XIX. A formação de Candido foi marcada por essa transição de pontos de vista havida na teoria da literatura: a um só tempo, ele abeberou-se nas fontes dos críticos do Oitocentos que hoje são acusados de positivistas, deterministas e impressionistas e nas águas da moderna teoria literária representada por formalistas, *new critics*, marxistas, entre outros.

Em *Introdução ao método crítico de Sílvio Romero*, tese de livre-docência defendida por Candido em 1945, encontra-se a delimitação do problema teórico comum à geração de críticos que presenciou o naufrágio da visão naturalista-cientificista e o advento do esteticismo, corrente que mobilizou olhares de desconfiança em relação às leituras que usavam o texto literário como pretexto para a tessitura de considerações extra-artísticas. O referido problema é este: como superar “os resquícios de Naturalismo”, “a debilidade” e “as limitações

do ponto de vista sociológico”? (CANDIDO, 2006, p. 14-15). Candido mostra Sílvio como “polígrafo apressado e truculento” (CANDIDO, 2006, p. 9), denuncia “a fragilidade do seu gosto ou o arbítrio dogmático dos seus juízos mal fundamentados” (CANDIDO, 2006, p. 9), mas não o faz como meio para chegar-se à conclusão de que os formalistas têm razão absoluta quanto à dissolução do sustentáculo histórico-sociológico da obra literária; ao contrário, sua intenção é detectar as insuficiências da crítica que estava interessada em ver a literatura como produto da “tríade tainiana” (CANDIDO, 2006, p. 166) — *la race, le milieu, le moment* — e em procurar a “expressão do momento através da obra” (CANDIDO, 2006, p. 187), para então superar esse desprezo do “problema da apreciação estética” (CANDIDO, 2006, p. 187) e propor outra maneira de esclarecer os vínculos entre o texto e o contexto.

Essa outra maneira encontra-se explicada em “Crítica e sociologia: tentativa de esclarecimento”. Consiste, em termos gerais, na integração de duas posições teóricas consideradas por Candido (1975a, p. 4) insuficientes, se empregadas isoladamente à análise literária: a primeira, comum ao período pré-formalista, procura ver em que medida a obra exprime a realidade, desconsiderando os aspectos estilístico-composicionais (nem todos os críticos oitocentistas assim procediam, muitos deles tinham apurado senso estético, como Brunetière e Bourget, por exemplo); a segunda acredita que o

exame das “operações formais postas em jogo” é o único que merece a atenção do analista, pois a forma seria impermeável à conjuntura sócio-histórica.

Na *Formação da literatura brasileira*, Candido (2007, p. 31) designa como “esteticismo mal compreendido” a atitude equivocada de substituir-se o campo amplo da investigação estética pelo campo restrito do formalismo, que “se fecha na visão dos elementos de fatura como universo autônomo e suficiente”, mas que não está autorizado a inviabilizar “o conhecimento da realidade humana, psíquica e social, que anima as obras e recebe do escritor a forma adequada.” Ou seja, é lícita a aversão dos formalistas aos exageros de certa crítica cientificista que predominou, sobretudo na segunda metade do século XIX, mas os fundamentos da estética, entendida em sua acepção ampla, são legítimos desde os primórdios da história da filosofia e foram capazes de desvendar as relações entre arte e sociedade, arte e valores morais e políticos.

Roberto Schwarz (1987a, p. 30) enfocou esse problema de outra maneira, isto é, segundo o ponto de vista negativo acerca do trabalho intelectual no Brasil: para ele, enquanto Candido estuda os historiadores da literatura e os críticos literários brasileiros que o precederam, assimilando os acertos de ponto de vista, bem como identificando e corrigindo as falhas de visão, a maioria dos intelectuais prefere a esse comportamento que não prescinde do conhecimento do

processo histórico e formativo de nossas ideias a aplicação apressada, acrítica e “sem necessidade interna” de modelos teóricos em voga no exterior. Isso atesta negativamente a presença de dois aspectos culturais revestidos de atraso: 1) “o gosto pela novidade terminológica e doutrinária prevalece sobre o trabalho do conhecimento” (SCHWARZ, 1987a, p. 30); 2) o “caráter imitativo de nossa vida cultural.” (SCHWARZ, 1987a, p. 30). Salienta ainda Schwarz (1987a, p. 30) que, durante vinte anos de magistério superior, assistiu “ao trânsito da crítica por impressionismo, historiografia positivista, *new criticism* americano, estilística, marxismo, fenomenologia, estruturalismo, pós-estruturalismo e [...] teorias da recepção.”

Candido tem consciência de que nenhuma teoria é por si mesma suficientemente capaz de abarcar a totalidade do fenômeno estético. As teorias são instrumentos auxiliares, úteis ao crítico que não almeja apenas apreciar a obra consoante impressões pessoais — daí o extremo relativismo em que incorre a crítica impressionista, embora pequenas doses de impressionismo sejam necessárias a quem não dispensa a marca pessoal em seus trabalhos. Assim sendo, Candido, ciente de que o formalismo promoveu progressos no sentido da valorização da literariedade, mas também convicto da possibilidade de esclarecimento de vínculos entre o texto e o ambiente, propõe a tarefa da crítica moderna:

[...] só a [obra] podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. (CANDIDO, 1975a, p. 4).

E como se dá, no processo de interpretação do texto literário, a referida integração dialética de dois métodos contraditórios? A resposta de Candido (1975a, p. 4, grifos do autor) é esta: “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.” A análise da conversibilidade do externo em interno é a fórmula encontrada para que se evite a seguinte chave interpretativa típica do sociologismo: a investigação da obra como sintoma do meio (o princípio paralelístico) e o exame do conteúdo, isto é, da mensagem, da matéria, do significado — postura que vilipendia a especificidade da literatura.

Para que fique mais clara a posição de Candido (1975a, p. 5), veja-se a passagem seguinte: “quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura

peculiar.” Ou seja, independentemente dos fatores que o crítico queira ressaltar (sociais ou psicológicos, por exemplo), ele deve examiná-los como constituintes da estrutura. Para que isso seja realizado, a própria “organização interna” precisa sugerir a presença de elementos externos que foram internalizados. Diante disso, impõem-se estas questões: o que é estrutura para Candido? Em literatura, o que é interno?

Candido não responde a essas perguntas categoricamente, mas nos dá indícios para que tentemos formular uma definição conceitual:

Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, ideias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (nos termos de Lukács, se é determinante do valor estético). (CANDIDO, 1975a, p. 5).

Daí pode-se inferir que Candido, baseando-se no ensaio “*Zur Soziologie des modernen Dramas*”, de Lukács, conceitua como estrutura aquilo que faz com que a obra de arte seja obra de arte, isto é, a sua essência. Seria crítica literária — e não sociologismo — a interpretação que enquadrasse o “fator

social” como dado interno à obra literária sem o qual ela não se poderia realizar enquanto tal. Quando a essência do texto literário — o seu ser — é constituída a partir de outra essência — de outro ser (o social, por exemplo) —, abre-se a possibilidade de desvendamento da interpenetração entre a literatura e a sociedade. No entanto, Candido enreda-se no problema ontológico da arte: é necessário, antes de verificar-se se a essência da obra de arte origina-se de fatores sociais, perguntar-se o que é essa essência, isto é, a natureza do ser da literatura. Portanto, a ontologia do ser literário deve preceder a constatação de que a constituição da obra é devida a elementos que lhe são externos.

Em consonância com o formalismo, o ser da literatura é a sua forma ou estrutura e não o seu conteúdo. Isso pode ser explicado pelos próprios termos de Candido no excerto que citamos: o conteúdo é a “matéria” de que é feita a literatura, isto é, “ambiente, costumes, traços grupais, ideias”. Esse conteúdo, que pode ser empírico ou abstrato, recebe uma forma, literária ou não. Uma pintura pode representar uma ideia ou doutrina, assim como uma escultura, um ritmo de dança ou uma sinfonia podem também fazê-lo. A forma não existe sem o conteúdo, mas ele não a determina em sua especificidade, não engendra o seu ser, isto é, a essência que a distingue dos outros seres. É por essa razão que, quando estamos no âmbito da teoria

literária, defrontamo-nos com o problema ontológico da forma ou estrutura.

Candido explica o que compreende como conteúdo, mas não nos dá uma noção clara acerca do conceito de estrutura, pois apenas demonstra que ela equivale ao que “há de essencial na obra enquanto obra de arte”. Pelo fato de levar em consideração a formulação de Lukács (apud CANDIDO, 1975a, p. 4), segundo a qual “o elemento histórico-social possui, em si mesmo, significado para a estrutura da obra”, podemos afirmar que Candido está em acordo com o filósofo húngaro quanto ao entendimento da essência da literatura.

Candido (1975a, p. 4-5) refere-se ao Lukács da fase pré-marxista, autor de *A alma e as formas* e *A teoria do romance* que ainda não havia sido contaminado pelo sectarismo político. Nesse período de juventude, Lukács define as linhas principais de sua concepção estética, as quais antecipam as questões fundamentais da teoria da literatura que seriam discutidas alguns anos mais tarde pelos expoentes do formalismo. Em “Sobre a forma e essência do ensaio” — carta escrita de Florença a Leo Popper em outubro de 1910 —, encontra-se a percepção da obra literária como criação autônoma, bem como uma das mais autênticas tentativas de investigação da substância da forma: “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).

Em termos gerais, para Lukács (2017, p. 39), a forma literária é a expressão das “vivências” subjetivas, é o meio por que a experiência individual condensada exterioriza-se. É a apreensão do que é essencial no mundo e a eliminação do que é irrelevante: “as formas circunscrevem uma matéria que, de outro modo, dissolver-se-ia no todo.” (LUKÁCS, 2017, p. 40). Para Lukács (2017, p. 40), a forma só existe à medida que é manifestação da alma, isto é, como possibilidade de externalização de uma “concepção de mundo”, de um “ponto de vista”, de uma “tomada de posição diante da vida”.

Essa questão já havia sido posta por Hegel (1991, p. 202, grifos do autor): “‘content’ is *nothing but the overturning of form into content, and ‘form’ nothing but overturning of content into form.*”<sup>1</sup> É por essa razão que Lukács (2017, p. 41) afirma que a forma tem “conceitualidade abstrata”, ou seja, a sua definição é um exercício exclusivamente cognitivo capaz de apreender propriedades e atributos, mas não a unidade e a essência. Isso porque, segundo a estética lukacsiana, a forma não existe isoladamente, ela é sempre forma de um conteúdo, assim como o conteúdo também só existe enquanto conteúdo de uma forma. A conexão dialética entre ambos é indissolúvel. Nas palavras de Judith Butler (2017, p. 17): “A forma não seria

1. “[...] o ‘conteúdo’ nada é senão a *conversão da forma* em conteúdo, e a ‘forma’ nada é senão a *conversão do conteúdo* em forma.” (Tradução nossa).

nada sem sua substância e sua substância não seria nada sem a alma.”

Podem ser extraídas, desse entendimento hegeliano de forma adotado por Lukács, considerações relevantes para a teoria da literatura: 1) a separação entre forma e conteúdo serve somente a propósitos meramente pedagógicos, pois o movimento ininterrupto de conversibilidade mútua que os caracteriza impede a sua dissociação; assim sendo, a abordagem da forma implica, inexoravelmente, a abordagem do conteúdo e vice-versa; 2) assim como o interno e o externo da obra estão dialeticamente integrados, a manifestação subjetiva do artista (a alma do sujeito criador é, para Lukács, ávida de formalização, isto é, de expressão da subjetividade) está dialeticamente jungida à realidade histórica, haja vista que, sob a perspectiva hegeliana, o momento de expressão da experiência particular também é, contraditoriamente, um momento de expressão da experiência universal; é na própria contradição que, para Hegel, manifesta-se a verdade; 3) forma e conteúdo, tomados separadamente, são apenas virtualidades, isto é, potências ainda não transformadas em ato: a exteriorização do conteúdo da alma do escritor é o movimento de negação desse mesmo conteúdo, pois essa exteriorização é o processo de construção da forma, e a forma nada é senão a sua própria negação, posto que a sua existência só pode ser comprovada verificando-se a sua transfiguração em conteúdo.

Para Lukács (2017, p. 58), o engendramento da forma é um modo privilegiado de conhecimento da realidade empírica e de compreensão do que há de essencial na existência do homem, tendo em vista que, por ser um momento de reconciliação das contradições próprias à lógica de funcionamento da vida do Espírito (a História), é capaz de depurar o acessório, a casualidade, para, desse modo, lograr a unidade, a essência: “A vida não é nada, a arte é tudo, a vida é só acaso, e a obra, a própria necessidade.” (LUKÁCS, 2017, p. 58). Necessidade, frise-se, de recriar o mundo sintetizando os acontecimentos apoteóticos, de modo a “encontrar uma forma suficientemente ampla para abarcar as tendências conflitantes, rica o bastante para forçá-las à unidade.” (LUKÁCS, 2017, p. 59).

Em suma, na visão de Lukács (2017, p. 59-60), somente o “homem problemático” (aquele que problematiza a vida porque é movido pelo desejo impetuoso de buscar a verdade) é “capaz de dar forma” — a “unidade capaz de reunir em si o máximo de forças conflitantes”. Acabada, a obra literária é a síntese intuída pelo escritor e preenchida de “conteúdos reais”.

Embora impregnado da doutrina do materialismo histórico, chegando inclusive a negar a validade de sua obra de juventude, o Lukács (1970, p. 175) da fase marxista mantém as noções fundamentais que desenvolveu no início do século XX acerca do conceito de forma. Num dos capítulos

de sua *Estética*, que trata da particularidade como categoria estética por excelência, ele demonstra que a forma artística é o ato subjetivo de particularização — de singularização — dos “fenômenos da vida”, algo oposto à universalidade a que aspira a ciência. No entanto, isso não significa que a obra de arte seja incapaz de revelar aspectos universais: a sua universalidade só existe como universalidade da particularidade encerrada na forma. Trata-se de reflexo da vida objetiva decomposto pela subjetividade do artista, ou, nos termos de Lukács (1970, p. 177, grifo do autor), de um “modo *específico* de refletir a realidade objetiva.”

Consequentemente, a busca, executada por Candido (1975a, p. 5), “do que há de essencial na obra de arte enquanto obra de arte” não é apenas uma tarefa de análise do conteúdo, pois o que nele existe de fundamental é o próprio impulso gerador da forma. Ao inspirar-se em Lukács, o autor de *Literatura e sociedade* pôde ver os “fatores sociais e psíquicos” “como agentes da estrutura, não como enquadramento nem como matéria registrada pelo trabalho criador”.

Candido (1975a, p. 4), almejando superar as insuficiências tanto da análise positivista comum ao século XIX quanto da análise formalista proposta no início do século XX, encontra no Lukács pré-marxista uma saída para a aparentemente necessária exclusão de uma ou outra dessas vias. Todavia, se o crítico brasileiro houvesse levado às últimas consequências

a fórmula estética lukacsiana, talvez não tivesse que se referir tão detidamente às dicotomias interno/externo, fator estético/fator social, texto/contexto, estrutura/matéria etc. A dialética hegeliana é justamente a refutação desse esquema binário, opositor de contrários, que, na verdade, remonta ao princípio da não contradição produzido pela lógica antiga. A contradição, para Hegel, não é o obstáculo à verdade, é, ao contrário, a etapa necessária e universal do conhecimento verdadeiro.

A dualidade (CANDIDO, 1975a, p. 8, grifos nossos) aparece na seguinte advertência metodológica: “Outro perigo é que a preocupação do estudioso com a integridade e autonomia da obra exacerbe, além dos limites cabíveis, o senso da *função interna* dos elementos, em detrimento dos *aspectos históricos*.” Do ponto de vista, por assim dizer, hegeliano-lukacsiano, não seria necessária nem mesmo possível a separação das duas componentes da análise que, na realidade, são inseparáveis. No entanto, talvez Candido tenha sido movido por razões inteiramente pedagógicas. O tom professoral dos seus textos — uma característica do seu estilo —, além de fazer jus ao seu aparente objetivo de tornar o trabalho intelectual acessível, demonstra inclinação à clareza, algo que não ocorre nos ensaios do jovem Lukács, nos quais os pontos obscuros parecem ter sido postos adrede para desafiar o leitor.

Ao propor um método crítico que integre o antigo interesse pelos fatores externos e o enfoque exclusivo nos aspectos estruturais, Candido (1975a, p. 4) considera indispensável o aproveitamento da principal contribuição do formalismo — a valorização da forma. No entanto, o equilíbrio entre pontos de vista não é alcançado por meio da incorporação dos postulados da corrente formalista às antigas ferramentas de análise do conteúdo, mas por meio da recorrência a uma teoria completamente dessintonizada com o pensamento de Chklovsky, Jakobson, Propp, entre outros, — a teoria do jovem Lukács. A conceituação da forma literária foi realizada pelo filósofo húngaro em espírito ensaístico e concomitantemente à produção científica dos formalistas russos. O seu formalismo é oposto ao praticado pelos expoentes da Escola de Praga, mas é formalismo. Liberto do funcionalismo e do a-historicismo, o formalismo lukacsiano é dialético e profundamente interessado na totalidade da experiência humana encerrada na obra literária.

Para exemplificar a aplicação do método que propõe em “Crítica e sociologia: tentativa de esclarecimento”, Candido faz uma breve análise do romance *Senhora*, de José de Alencar. Segundo o autor, o crítico interessado em questões sociológicas não deve se restringir ao exame dos dados conteudísticos evidentes, tais como “referências a lugares, modas, usos; manifestações de atitudes de grupo ou de classe; expressão de

um conceito de vida entre burguês e patriarcal” (CANDIDO, 1975a, p. 6-7). Uma crítica sociológica mais refinada e penetrante concentrar-se-ia no desvendamento do “sentido social simbólico” do livro e chegaria, assim, à confirmação de que os fatos narrados, se tomados conjuntamente, transmitem um significado essencial, qual seja, o “desmascaramento de costumes vigentes na época, como o casamento por dinheiro” (CANDIDO, 1975a, p. 6).

A história de *Senhora* resume-se à vingança de Aurélia, que humilha Seixas ao comprá-lo como se fosse mercadoria. Diz a heroína ao mancebo:

— Vendido, sim: não tem outro nome. Sou rica, muito rica; sou milionária; precisava de um marido, traste indispensável às mulheres honestas. O senhor estava no mercado; comprei-o. Custou-me cem contos de réis, foi barato; não se faz valer. Eu daria o dobro, o triplo, toda a minha riqueza por este momento. (ALENCAR, 1979, p. 68).

A identificação do tema sociológico predominante no romance pode constituir ferramenta útil ao crítico sociológico, porém, para adentrar-se “nas camadas mais fundas da análise”, é necessário ver-se o “traço social constatado” “funcionando para formar a estrutura do livro” (CANDIDO, 1975a, p.

6). Desse modo, “a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica” (CANDIDO, 1975a, p. 7).

Veja-se, no excerto a seguir, o elemento social examinado como desencadeador da estrutura:

Se [...] atentarmos para a composição de *Senhora*, veremos que repousa numa espécie de longa e complicada transação, — com cenas de avanço e recuo, diálogos construídos como pressões e concessões, um enredo latente de manobras secretas, — no correr da qual a posição dos cônjuges se vai alterando. Vemos que o comportamento do protagonista exprime, em cada episódio, uma obsessão com o ato de compra a que se submeteu, e que as relações humanas se deterioram por causa dos motivos econômicos. A heroína, endurecida no desejo de vingança, possibilitada pela posse do dinheiro, inteiriça a alma como se fosse agente duma operação de esmagamento do outro por meio do capital, que o reduz a coisa possuída. E as próprias imagens do estilo manifestam a mineralização da personalidade, tocada pela desumanização capitalista, até que a dialética romântica do amor recupere a normalidade convencional. No conjunto, como no pormenor de cada parte, os mesmos princípios estruturais enformam a matéria. (CANDIDO, 1975a, p. 6).

Para Candido, o tema da redução do indivíduo à mercadoria — em termos lukacsianos, poderíamos designar essa operação como reificação — é sugerido pelo modo de construção das cenas, dos diálogos e do enredo, bem como pela maneira geral de agir das personagens. Consequentemente, se levarmos em consideração a premissa segundo a qual o social é o agente estruturador da obra, estamos autorizados a esclarecer o conceito candidiano de forma: a maneira por que o narrador organiza o discurso narrativo constituído de cenas, diálogos, enredo e comportamento das personagens. Note-se que a noção formalista de estrutura é reelaborada. De acordo com Jakobson (2007, p. 126-127, grifo do autor), no texto literário, a função poética da linguagem é predominante, isto é, o modo como se diz prevalece sobre o que se diz: “o pendor (*Einstellung*) para a mensagem como tal, o enfoque da mensagem por ela própria, eis a função poética da linguagem.” Candido modifica esse postulado ao conceber que a estrutura, em alguns casos, sugere o fator social. Noutros termos: o efeito alcançado pelo jeito de arranjar o texto é o efeito também de elementos externos ao texto.

No entanto, é necessário que nos reportemos a passagens específicas do romance *Senhora* para verificarmos a validade das proposições de Candido. Tomemos como ponto de

partida uma cena de “recuo” no que diz respeito à “longa e complicada transação”:

— Já vejo que é um verdadeiro negócio que me propõe? observou Fernando com ironia cortês.

— Sem dúvida! atestou o velho [Sr. Lemos]. Mas ainda não disse tudo. A pequena é rica bastante e dota o marido com cem contos de réis em moeda sonante.

Como Seixas se calasse:

— Agora V.S.<sup>a</sup> me dirá se posso levar uma boa notícia. Sua decisão?

— Nenhuma! (ALENCAR, 1979, p. 38).

O Sr. Lemos, tio e mentor da protagonista Aurélia Camargo, propõe, como se pode observar, que Fernando Seixas aceite se casar sem conhecer a nubente, unicamente devido ao dote generoso e à riqueza da futura esposa. Ele recusa a proposta, a princípio, por estar comprometido com Adelaide Amaral, mas cede posteriormente a seu impulso arrivista, à sua ambição desmedida, como é possível notar na seguinte cena de “avanço”:

— O Sr. Ramos mantém a proposta que me fez anteontem em minha casa? perguntou Seixas.

Lemos fingiu que refletia.

— Um dote de cem contos no ato do casamento, é isto?

— Resta-me conhecer a pessoa.

— Ah! Este ponto, parece-me que deixei-o bem claro. Não tenho autorização para declarar, senão depois de fechado nosso contrato. (ALENCAR, 1979, p. 42).

Segundo o método esboçado por Candido, devemos constatar, nos trechos citados, não apenas o assunto — o jovem concupiscente que se vende por cem mil réis —, porém o modo, por assim dizer, mercadológico de construção do discurso. Na verdade, se tentarmos confirmar, como diz Jakobson (2007, p. 126-127), “o enfoque da mensagem por ela própria”, nada encontraremos que sugira o tema da operação comercial, a não ser a escolha de vocábulos referentes à esfera econômica, como “negócio”, “moeda sonante” e “contrato”.

Para usar os termos de Candido (1975a, p. 6): “o comportamento do protagonista”, as “manobras secretas” executadas pela heroína e “a posição dos cônjuges” que “se vai alterando” são componentes estruturais internas do romance? Do ponto de vista do formalismo, certamente não, pois se trata do conteúdo a que a forma alude, da mensagem dela extraída e não da fisionomia da linguagem pela qual a mensagem é transmitida.

Estamos nos referindo ao formalismo porque Candido (1975b, p. XII), no prefácio de *Literatura e sociedade*, considera-o

“tendência decisiva no progresso dos estudos de teoria literária” e, no início do primeiro capítulo, propõe soldá-lo ao estudo contextual (CANDIDO, 1975a, p. 4); não há, entretanto, apropriação do conceito de forma desenvolvido por essa corrente tanto na teoria esquematizada em “Crítica e sociologia: tentativa de esclarecimento” quanto no breve exercício crítico referente ao romance *Senhora*. Vale esclarecer que forma literária, para Chklovski (1976, p. 45), por exemplo, é o resultado de um procedimento singular de organização discursiva que se distancia da linguagem ordinária movida ao reconhecimento automático e cotidiano dos objetos em nome da criação, por meio do trabalho inaudito com as palavras, de uma percepção e uma visão duradouras dos objetos.

Sob a perspectiva do jovem Lukács, autor citado por Candido (1975a, p. 5), o problema do antagonismo teórico entre interno e externo está, como já demonstramos, resolvido, pois, para o filósofo húngaro, o social, no objeto estético, encontra-se na imanência da forma, posto que essa última é fruto das vivências subjetivas do artista, materialização linguística de uma tomada de posição do homem problemático em relação ao mundo. Não seria necessário, portanto, que Candido se reportasse ao formalismo russo, posto que a teoria estética lukacsiana é uma espécie de formalismo *sui generis* inteiramente adequado aos propósitos do crítico.

Porém, Candido (1975a, p. 6) insiste em delinear uma metodologia autêntica: “as próprias imagens do estilo manifestam a mineralização da personalidade, tocada pela desumanização capitalista”. Para que tenhamos uma noção mais clara do que são imagem e estilo em teoria literária, é bom que recorramos à definição desses termos: 1) para Bosi (1993, p. 13), a “imagem é um modo de presença que tende a suprir o contacto direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós”; para I. A. Richards (1967, p. 99), é um “acontecimento mental peculiarmente ligado à sensação”; para René Wellek e Austin Warren (1954, p. 191), “*the word ‘image’ means a mental reproduction, a memory, of a past sensational or perceptual experience*”; 2) segundo Lukács (1970, p. 171), o estilo é “um determinado modo de considerar a realidade” alcançado por “meios artísticos expressivos”, isto é, “uma certa autonomia em relação à matéria que vai ser plasmada”; para Wellek e Warren (1954, p. 184), é o conjunto de traços linguísticos individuais por meio dos quais se atinge um propósito estético e se distingue uma obra ou um grupo de obras. A partir de um exercício de amalgamação desses dois conceitos estéticos, devemos encontrar em *Senhora*, de acordo com o que foi afirmado por Candido, uma maneira particular de construção linguística (estilo) que motive o surgimento, nos leitores, de uma presença imaterial (imagem) da desumanidade condicionada pelo monopólio do capital e da insensibilidade da protagonista Aurélia.

2. “[...] a palavra ‘imagem’ significa uma reprodução mental, uma memória, de uma experiência sensorial ou perceptiva do passado”. (Tradução nossa).

Todavia, excetuando-se o nome dos quatro capítulos (“O preço”, “Quitação”, “Posse” e “Resgate”), o que encontramos, no romance de Alencar, como traço predominante no que concerne às “imagens do estilo”, é a presença da poesia: há em profusão passagens de prosa poética. O poeta, para Baudelaire (1995, p. 804), é aquele põe a sua imaginação — a rainha das faculdades — a serviço do forjamento de analogias: a imaginação “decompõe toda a criação e, com os materiais acumulados e dispostos segundo regras cuja origem só pode ser encontrada nas profundezas da alma, cria um mundo novo, produz a sensação de novo.” É assim que Alencar construiu o seguinte trecho, em que o tilintar das pedras dos adereços usados por Aurélia e o seu riso fazem remissão ao som musical (sobretudo, devido à repetição da consoante vibrante /r/ e das consoantes oclusivas): “Com o andar crepitavam as pedras das pulseiras e dos brincos, formando um trilo argentino, música do riso mavioso que essa graciosa criatura desprendia de si e ia deixando em sua passagem, como os arpejos de uma lira.” (ALENCAR, 1979, p. 51). No excerto a seguir, que descreve o ambiente em que Seixas, logo após o casamento, reflete sobre a sua condição de homem vendido, o estilo elevado não tem relação com a “desumanização capitalista” de que fala Candido: “No céu recamado de estrelas, a brisa cariciava uns frocos de nuvens alvas como a penugem das garças. Uma onda trépida garrulava na bacia de mármore coberta de nenúfares, que alcançavam os grandes e níveos cálices,

aljofrados de orvalhos.” (ALENCAR, 1979, p. 112). Podemos ainda nos referir ao pendor romântico desse tipo de construção:

Aurélia fitou o retrato com delícia. Arrebatada pela veemência do afeto que intumescia-lhe o seio, pousou nos lábios frios e mortos da imagem um beijo férvido, pujante, impetuoso; um desses beijos exuberantes que são verdadeiras explosões da alma irrupta pelo fogo de uma paixão subterrânea, longamente recalcada. (ALENCAR, 1979, p. 172).

Na *Formação da literatura brasileira*, o juízo de Candido acerca do estilo de *Senhora* é diametralmente oposto àquele formulado em *Literatura e sociedade*, obra em que não se menciona a maneira de narrar expansível e repleta de floreiros de Alencar, aspecto estilístico que vai de encontro a uma linguagem sugestiva do aspecto mercadológico, a uma linguagem que deveria ser, portanto, econômica, seca, ríspida. No capítulo “Os três Alencares”, Candido (2007, p. 546-547, grifo do autor) faz as seguintes notações estilísticas a respeito de Alencar e sua obra romanesca: 1) “senso apurado do estilo”; 2) “abusa por vezes da descrição”; 3) “açucaramento”; 4) “esforço de dar estilo e tom a uma sociedade de hábitos pouco refinados, composta na maioria de comerciantes enriquecidos ou provincianos em pleno ajustamento”; 5) “seu exaltado senso visual era quase sempre diretamente descritivo,

construindo por vezes certas visões sintéticas de um luminoso impressionismo”; 6) “a poesia e a verdade de sua linguagem permitiam-lhe adaptar-se a uma longa escala de assuntos e ambientes”; 7) “toques estilísticos de força divinatória, que revelam por meio da roupa, da voz, dos detalhes de ambiente.”

O referido estilo açucarado, descritivo, impressionista e poético opõe-se frontalmente à reificação da personalidade, pois, à medida que se afasta da linguagem utilitária, criando analogias e imagens inteiramente inauditas, artificiais, nega a mediocridade e o filisteísmo inerentes a quem reduz a condição humana a uma coisa, a uma mercadoria.

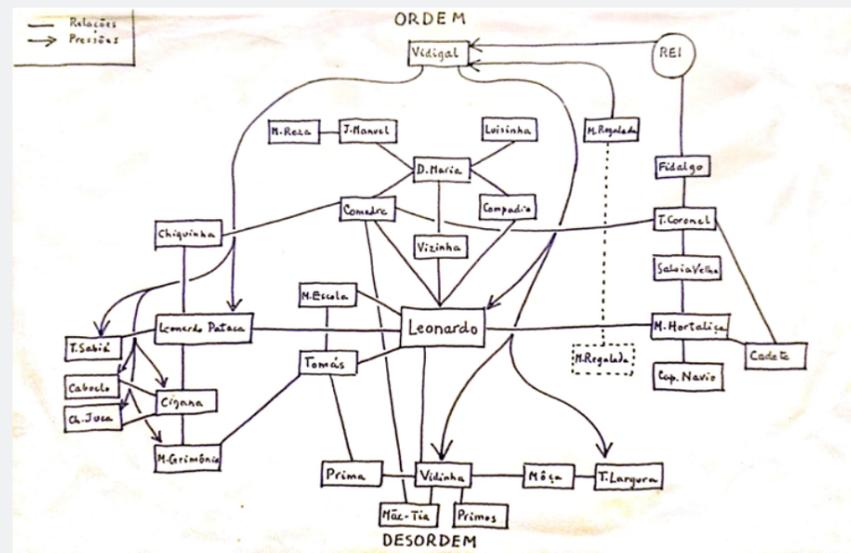
Antes de *Literatura e sociedade*, Candido publicou textos de crítica e história literária que esclareciam as relações entre os procedimentos composicionais, o tema e a conjuntura histórico-sociológica. Quando o autor despendeu esforços na edificação de um método que explicasse o fio condutor de seus trabalhos interpretativos e fornecesse dispositivos analíticos genéricos que pudessem auxiliar críticos de orientação sociológica, levou a sério a noção formalista de texto literário — mais propriamente o conceito de forma — e isso o impeliu a buscar nas obras, sobretudo, a analogia entre as técnicas e recursos narrativos e os fatores externos. Ao tomar essa correlação como método e não como possibilidade investigativa, Candido passou a ver os condicionantes exteriores ao objeto estético necessariamente

como processos composicionais. Porém, um determinado texto pode ou não apresentar a incrustação do conteúdo na forma; trata-se de virtualidade e não de condição *sine qua non*. Em *Ficção e confissão* e em vários capítulos da *Formação*, o crítico encontra sinergias entre os aspectos estruturais e os dados sociológicos, mas são intuições plausíveis e não aplicação de regras à realidade do objeto inquirido.

Schwarz (1987b, p. 132) diz que, no caso de “Dialética da malandragem”, a alternância entre a ordem e a desordem — entendidas por nós como polos de classificação do comportamento das personagens — “preside à construção da frase, em que há sempre lugar para os dois lados das questões.” Como a palavra “frase” foi usada no singular, depreende-se que o seu significado se refere a um padrão de construção das frases. Ou seja, em determinadas passagens do romance de Manuel Antônio, veríamos a constituição frasal ordenada e, em outras, desordenada. Todavia, a história de Leonardo é narrada cronologicamente e com fluidez; em nenhum momento, encontramos antagonismo entre uma sintaxe que seguiria a ordem tradicional da língua e outra sintaxe que promoveria a desordem sintática. Poder-se-ia objetar que o livro apresenta “os dois lados das questões” e que é exatamente disso que Schwarz fala, mas a contradição (ordem versus desordem) implicada nessas questões é conteúdo e não estrutura.

Na figura a seguir, disponibilizada em 2018 pela *Ocupação Antonio Candido* — exposição da documentação, fotografias e objetos do crítico literário realizada no Centro de Memória, Documentação e Referência Itaú Cultural (São Paulo, SP) sob a curadoria de Laura Escorel — podemos observar que, no esquema tracejado por Candido, a ordem e a desordem nada mais são que dois modos de generalizar o comportamento e a ação das personagens:

Figura 1 — Esquema da ordem e da desordem nas *Memórias de um sargento de milícias*.



Fonte: Ocupação Antonio Candido, Instituto Itaú Cultural.

Portanto, a oscilação da ordem e da desordem não é um movimento perceptível no modo de alinhar os termos e as frases do discurso, mas um paradigma dicotômico de categorização das ações das personagens, que não deixa de ser, também, uma compreensão da essência de seus comportamentos.

A crítica aos romances *Sargento de milícias* e *Senhora* é exemplo de que a tradicional análise do conteúdo — da doutrina, da mensagem, isto é, de tudo aquilo que pertence ao mundo das ideias — não perdeu seu valor nem sua importante função de desvendamento do significado, podendo muitas vezes ser mais profícua do que o exame estritamente formal. A escolha do método depende da natureza da obra e da intenção do crítico. Qualquer forma de sectarismo no terreno da teoria tende a incentivar o uso do texto como pretexto.

Todavia, se, ao invés de nos referirmos ao conceito de forma e estrutura elaborados pelas teorias literárias formalista e estruturalista, levarmos em consideração o conceito antropológico de forma, então poderemos compreender as relações entre as personagens como relações formais. Afirma Candido no prefácio de *Literatura e sociedade*:

[...] a acepção aqui utilizada [de forma] foi desenvolvida com certa influência da Antropologia Social inglesa (tão atacada neste aspecto por Lévi-Strauss) e se aproximaria

antes da noção de “forma orgânica”, relativa a cada obra e constituída pela inter-relação dinâmica dos seus elementos, exprimindo-se pela “coerência”. Aproximar-se-ia, portanto, de algo que constitui verdadeiro espantinho para muitos estruturalistas apegados à ideia de uma estrutura genérica, nunca específica, abstraída da realidade como um paradigma que se constrói. (CANDIDO, 1975, p. XII).

De acordo com os principais expoentes da antropologia social inglesa (RADCLIFFE-BROWN, 1952, p. 190; EVANS-PRITCHARD, 1940, p. 4; LEACH, 1964, p. 4-5), a estrutura é a coesão resultante de uma rede de relações funcionais entre indivíduos que pertencem a um grupo cuja identidade é mais ou menos fixa. Luiz Costa Lima (1992, p. 162-164) e Sandra Vasconcelos (2018, p. 92) dizem que esse conceito de estrutura foi utilizado por Candido na *Formação da literatura brasileira* com a finalidade de explicar a integração harmônica (coesão) entre autores, obras e público nos períodos neoclássico e romântico, integração essa de que resultaria o sistema (a literatura em sentido antropológico, isto é, entendida como dimensão cultural de uma nação e não apenas enquanto manifestação isolada de determinado escritor).

Porém, se lermos atentamente a passagem de Candido, notaremos que a estrutura de que ele fala não é aquela resultante do bom funcionamento do sistema, não é externa à

obra; é-lhe interna. A “forma orgânica” é a coesão produzida pela “inter-relação dinâmica dos seus elementos”, os quais, para a antropologia, são os indivíduos e, para a crítica candidiana, como bem atesta o esquema da ordem e da desordem nas *Memórias*, as personagens. Logo, interpreta-se a estrutura buscando-se descortinar — no que diz respeito, é claro, à narrativa — o que é essencial para que se forme uma rede de relacionamentos entre as personagens, isto é, uma espécie de sentido norteador de suas ações.

Esse conceito de estrutura é original nos estudos literários; não tem relação com as teorias do formalismo eslavo nem mesmo com o estruturalismo de inspiração lévi-straussiana.<sup>3</sup> Na verdade, Candido usa os termos fatura, forma e estrutura para mostrar que aquilo que convencionalmente é considerado conteúdo ou mensagem é, também, o arcabouço da obra, isto é, a harmonia entre as componentes do texto narrativo gerada por elementos extra-artísticos como, por exemplo, a psicologia social, a psicologia do autor, o momento histórico, os valores morais, os hábitos culturais, enfim, tudo que possa dar vida às personagens.

Reduzida a seus fundamentos básicos, a “Dialética da malandragem” é crítica ideológica, pois a padronização do deslocamento das personagens da esfera da ordem para a esfera da desordem e vice-versa, no fundo, é um modo de

3. Segundo René Wellek ([19--]b, p. 66), os expoentes do formalismo eslavo sustentavam um conceito mecanicista de forma, compreendendo-a como a “soma de técnicas ou processos que poderiam ser estudados separadamente ou em diversas combinações entrosadas”, soma essa resultante de “uma ‘deformação’ propositada da fala comum”. Lévi-Strauss (1985, p. 316), por sua vez, define estrutura como um sistema de elementos integrados e interdependentes a partir do qual se pode extrair um modelo conceitual capaz de abarcar todos os fatos sociais observados.

entender o significado simbólico — literariamente sugerido — da organização política colonial. A conclusão a que chega a interpretação atesta o caráter ideológico do exercício crítico; ou seja, a tônica do trabalho de Candido incide mais sobre a discussão das ideias evocadas na obra do que sobre a análise das técnicas e dos recursos linguísticos nela empregados. Ou por outra: Candido interessa-se, sobretudo, não pela forma *stricto sensu*, isto é, entendida apenas como artifício, como conjunto funcional de mecanismos linguísticos, mas como forma das ideias, como espinha dorsal de um agrupamento estruturado de ideias.

#### REFERÊNCIAS

- ALENCAR, J. **Senhora**. Edição crítica de José Carlos Garbuglio. Rio de Janeiro: LTC, 1979.
- ALMEIDA, M. A. **Memórias de um sargento de milícias**. Edição crítica de Cecília de Lara. Rio de Janeiro: LTC, 1978.
- BAUDELAIRE, C. **Poesia e prosa**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1993.
- BUTLER, J. Introdução. In: LUKÁCS, Georg. **A alma e as formas**. Trad. Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 11-28. (Coleção Filô).
- CANDIDO, A. Crítica e sociologia: tentativa de esclarecimento. In: \_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 4. ed. São Paulo: Nacional, 1975a. p. 3-15.
- \_\_\_\_\_. Dialética da malandragem. In: \_\_\_\_\_. **O discurso e a cidade**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015. p. 17-47.
- \_\_\_\_\_. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos (1750-1880). 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- \_\_\_\_\_. **O método crítico de Sílvio Romero**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- \_\_\_\_\_. Prefácio à 3ª edição. In: \_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 4. ed. São Paulo: Nacional, 1975b. p. XI-XII.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D. O. (Org.). **Teoria da literatura**: formalistas russos. Trad. A. M. R. Filipouski; M. A. Pereira; R. G. Zilberman; A. C. Hohlfeldt. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56.
- EVANS-PRITCHARD, E. E. **The Nuer**: a description of the modes of livelihood and political institutions of a Nilotic people. London: Clarendon, 1940.
- HEGEL, G. W. F. **The encyclopaedia logic, with the Zusätze**: part I of the encyclopaedia of philosophical sciences with the Zusätze. Indianapolis: Hackett, 1991.

JAKOBSON, R. Linguística e poética. In: \_\_\_\_\_. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. 24. ed. São Paulo: Cultrix, 2007. p. 118-162.

LEACH, E. R. **Political systems of Highland Burma**: a study of Kachin social structure. London: G. Bell and Sons, 1964.

LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia estrutural**. 2. ed. Trad. Chaim Samuel Katz; Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985. (Coleção Biblioteca Tempo Universitário).

LIMA, L. C. Concepção de história literária na Formação. In: D'INCAO, M. A.; SCARABÔTOLO, E. F. (Org.). **Dentro do texto, dentro da vida: ensaios sobre Antonio Candido**. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto Moreira Salles, 1992. p. 153-169.

LUKÁCS, G. **A alma e as formas**. Trad. Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. (Coleção Filô).

\_\_\_\_\_. **Introdução a uma estética marxista**: sobre a particularidade como categoria da estética. 2. ed. Trad. Carlos Nelson Coutinho; Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. (Coleção Perspectivas do Homem).

OLIVEIRA, J. Q. **Antonio Candido**: crítica, reflexão e memória. 2011. 268 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

RADCLIFFE-BROWN, A. **Structure and function in primitive society**: essays and addresses. Glencoe: Free, 1952.

RICHARDS, I. A. **Princípios de crítica literária**. Trad. Rosaura Eichenberg; Flávio Oliveira; Paulo Roberto do Carmo. Porto Alegre: Globo; EDUSP, 1967. (Série Universitária).

SCHWARZ, R. Nacional por subtração. In: \_\_\_\_\_. **Que horas são?** Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987a. p. 29-48.

\_\_\_\_\_. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: \_\_\_\_\_. **Que horas são?** Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987b. p. 129-155.

VASCONCELOS, S. G. Movimentos de um crítico: Antonio Candido e a tradição anglo-americana. **Revista USP**, São Paulo, n. 118, p. 89-104, 2018.

WELLEK, R. Conceitos de forma e estrutura na crítica do século XX. In: \_\_\_\_\_. **Conceitos de crítica**. Trad. Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, [19--]. p. 56-68.

\_\_\_\_\_; WARREN, A. **Theory of literature**. London: Jonathan Cape, 1954.

*Recebido em: 1-12-2019.*

*Aceito em: 2-04-2020.*