

Introducción

Antonio Candido es un crítico aislado. Su obra ensayística recién se traduce, orgánicamente, al español en 1991. Pero incluso en portugués sus escritos dispersos todavía forman legión. Hace tan sólo menos de una década que Candido ha consentido en reunir en un volumen, *Recortes*, sus escritos de circunstancia publicados a lo largo de toda su trayectoria crítica. Es útil volver a ellos. Nos ilustran bastante acerca de su método crítico. Antonio Arnoni Prado releyó con sutileza, para esta antología crítica, los tardíos *Recortes* de Candido pero creo que aún no se agotó el filón, y más aún, que podemos desentrañar de esos dispersos algunas líneas de fuerza que recorren los ensayos aquí reunidos.

En efecto, bueno es recordar que, ya en el prefacio de *Recortes*, Antonio Candido admitía haber postergado esos textos inmediatos en beneficio de los más elaborados o enjundiosos, de cuño analítico más sistemático. Valorizaba entonces, sin embargo, el carácter experimental de “livro solto”, hecho de fragmentos, con textos numerosos y variados donde el tono personal, de evocación o registro, aflora más a menudo que en la crítica universitaria. En uno de esos recortes, precisa y sintomáticamente, el que abre la serie, se detenía el crítico a analizar la obra en prosa del gran poeta modernista brasileño Carlos Drummond de Andrade, extrayendo de la pericia individual de este autor una regla reiterada entre los escritores de renovación vanguardista:

Quase todos os romancistas ficavam abaixo do que eram capazes de fazer no plano do imaginário, enquanto os poetas produziam prosa da melhor qualidade, desde a seca de Manuel Bandeira, até a úmida de Vinicius de Moraes,

passando pelo alto maneirismo de Mário de Andrade e a limpidez contida de Drummond.

De la de Drummond, en particular, Candido señala su parte diabólica, el gusto acendrado por el elemento narrativo, que abarca del caso popular hasta el poema-noticia, con detalles que pasan por una destacada fabulación hasta la proyección personal no disimulada. Para no mencionar la infiltración de crónica, que avecina la poesía de Drummond del testimonio, lo cual, lejos de darnos una versión más pedestre del poeta, nos obliga a reconsiderar lo que entendemos por testimonio, es decir, no ya la presencia de sí para consigo de un observador imparcial sino un relato de desobjetivación, a la manera de Pessoa o Borges.

En consonancia con tal idea, Candido se aventura a creer que esa característica de la escritura de Drummond provenga de la “matriz possivelmente mineira” del poeta, observación que cabe extender, no menos, al ensayista mismo, que la detecta, justamente, por compartirla. O sea que en esa fusión de horizontes, de sujeto crítico y objeto de análisis, palpita lo obtuso y asimismo algo de lo Real. Lo obtuso, aunque sea traumático y suplementario, no se vincula nunca a una política efectiva sino a una política futura. Como indicio de lo particular absoluto y de la contingencia soberana, inmortaliza una escena a cambio de asociar tiempo y sentido en un perpetuo *como si*. El *como si* de la figura. El *como si* de “La máquina del mundo”, el famoso poema de Drummond, que en un camino secundario y provinciano de Minas se exhibe, “como se outro ser, não mais aquele/ habitante de mim há tantos anos” lo poseyese y lo dejase apático, “como se um dom tardio já não fora/ apetecível”.

Es en ese *como si* que el imaginario modernista tropieza con lo Real: no hay salida en la disyunción nacionalista antropofágica pero puede haberla en la conjunción comunitaria. Esa salida es un *como si*, una máscara sustentada por el presente de una post-vida (justamente la de otro poema de Drummond, “Elegia 1938”) e incluso por el desafío de una tradición que no es indiferente al futuro.

Pero quizás otro recorte, en que Candido vuelve a leer a Drummond, nos pueda auxiliar a formularlo más cabalmente. Se trata en verdad de su primera lectura de *Confissões de Minas*, uno de los tantos textos dispersos y no reunidos en volumen. Allí, Antonio Candido supo destacar, como rasgo definitorio de

la entonación de Drummond, una marca recurrente del yo, reveladora de su tendencia a la soledad. En ese sentido, el poeta

coloca-se no centro da obra como que num desejo enorme de comunicar-se mais e mais com o leitor. Explica a sua tristeza, fala da sua infância, narra o seu conceito de solidão. Sente-se mais perdido no meio da aglomeração urbana, dentro dos grandes cubos de cimento que soube tão bem cantar. Talvez (*Che dubitar: scommetto!*) porque os grandes centros importem na asfixia de tantos homens e são uma pirâmide social tão odiosa. No vértice dessa pirâmide, o poeta escorrega e procura isolar-se; concentra-se para poder ouvir e falar à base. Daí a sua necessidade de solidão,

justificándose, a continuación, que

Se insisto no problema da solidão, é porque ele me parece não só a mola deste livro como de toda a poesia e mesmo da personalidade literária do sr. Carlos Drummond de Andrade — homem que é levado a sentir o mundo porque sentiu demais a si mesmo. No *Lucien Lewen*, há uma frase admirável, daquelas de que Stendhal possui a fórmula e que, ocorrendo-me sempre que leio o sr. Carlos Drummond, ocorreu-me uma vez mais ao ler estas *Confissões de Minas*: "... et croyant avoir entièrement rompu avec lui, madame de Chasteller se trouva de mauvaise compagnie pour elle même". Como o sr. Carlos Drummond que tendo esgotado a investigação do itabirano pelo itabirano, sentiu que não poderia mais viver de si mesmo, e aprendeu a extrair da sua solidão esse sentimento de fraternidade por via da fragilidade comum, tão nítida nas suas prosas.

En ese sentimiento anestético de no estar del todo, en esa sensación de mala compañía, la de una conciencia culpable, de sentirse blanco, *en blanco*, como diría Mário de Andrade, "fatalizadamente um ser de mundos que nunca vi", se revela la actuación de un fantasma que persiste más allá de la ingenua creencia de *avoir entièrement rompu avec lui*, fantasma que, arriesgaríamos una vez más, no es sólo de Drummond sino también de su analista, en quien la frase retorna y martillea obsesivamente en busca de sentido.

Ese sentido es el de sobrepasar el aislamiento en varias direcciones. No es mi intención proceder aquí a una psicología del creador, horizonte teórico muy apreciado por el joven crítico

de 1944. Me interesa en cambio rescatar otra perspectiva, cultural, y para ello me valdré de otros dos recortes más elocuentes quizás para mi argumento.

El primero —“Tierra de desterrados natos es ésta, de nostálgicos de lo lejano y lo ajeno”— lo sentencia Borges en 1926 y en la apertura de *El tamaño de mi esperanza*. Tras lo cual, diez años después, lo secunda Sérgio Buarque de Holanda en el *incipit* de *Raízes do Brasil*:

Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas idéias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra. Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevistos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos; o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem (3).

Con perspectiva de medio siglo, en el *Post-criptum* que redactó en 1986 para la edición de jubileo del clásico de Buarque de Holanda, Antonio Candido nos dio una sutil interpretación de lo que sería ese sentimiento de soledad y aislamiento que confesaba compartir con las mejores voces del modernismo de su país. A diferencia de *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, que mostró los avatares del liberalismo de elites, disociado entre un modernismo progresista y otro reactivo, o de *Formação do Brasil contemporâneo*, de Caio Prado Jr., lectura marxista del proceso de formación del mercado de trabajo, las *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda probaron, según Antonio Candido, que una vez agotada la explicación localista para los *impasses* de la modernización, lo que llamaría, en el caso de Drummond, “a investigação do itabirano pelo itabirano”, surgió la conciencia de imposibilidad de vivir de sí mismo y se concluyó por “extrair da sua solidão esse sentimento de fraternidade por via da fragilidade comum”, comunidad que, en el *post-scriptum* jubileo, adquiere una inequívoca tonalidad política y, diría más, partidaria, la de un emergente “radicalismo potencial das classes médias” al que, en el Brasil post-dictatorial, el *Partido dos Trabalhadores*, fundado entre otros por Candido y Buarque de Holanda, daría no sólo voz sino tamaño a su esperanza.

Creo que esta resonancia aliancista, por así decir, “uruguaya”, del último *Candido*, explica mucho de su aproximación a Ángel Rama y a la literatura latinoamericana a partir de los años sesenta. El reverso exacto del radicalismo potencial de los estratos medios, como así también su suplemento, está justamente en la ambición formalizadora, de vastos conjuntos y amplios procesos, que marca la obra en libro de Rama, toda ella caudataria del papel observador o lugarteniente del intelectual empeñado, esa conciencia crítica aislada en la modernidad periférica.

En las páginas de *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos* buena parte de ese recorrido se vuelve más clara aún. Por un lado, al rescatar un texto disperso del autor de *La ciudad letrada*, constatamos que, junto a la reseña de un clásico como *Formação da literatura brasileira*, se diseña asimismo una trayectoria intelectual de amplios efectos, la de Rama y el modelo transculturador de modernidad latinoamericana, que puede datar su génesis en ese texto ignorado. El ensayo de Pablo Rocca ayuda a puntuar ese recorrido apoyado en la correspondencia inédita mantenida por los dos críticos. Llega así a hipotetizar, más que un nudo, que siempre remite al conflicto, un pliegue, que en cambio presupone desmaterialización de la forma. Así,

en el terreno profesional donde comienza *Candido* concluye Rama; en la visión integradora donde comienza Rama continúa *Candido*. Pero —advierte Rocca— el universo de las ideas no admite divisiones tan rígidas. Hay, en el plano de la reflexión latinoamericana y cultural de los dos, un punto de corte, un nudo en el que las genealogías se confunden y las ideas se entrecruzan y fertilizan.

Una consecuencia no menor de ese diálogo con Rama sería el imperativo de invertir aquello que *Candido* observaba en la prosa de Drummond. En efecto, si los poetas-prosadores del modernismo afianzaban soberanía y producían la escritura más afiada posible del momento, había sin embargo un *deficit*, el de que los mejores prosistas, puestos a poetas, “ficavam abaixo do que eram capazes de fazer no plano do imaginário”, con lo cual se acentuaba una asignatura pendiente para la crítica, un desafío que era no sólo ético sino también estético, sofisticar en

el plano de lo imaginario la intervención reflexiva latinoamericana.

Algo de eso se capta en el diálogo que Candido mantuvo con una crítica que no pertenece ni a su generación ni a la de Rama pero que, sin embargo, guarda estrechos vínculos con los presupuestos teóricos de ambos, Beatriz Sarlo. Es un diálogo muy esclarecedor, no sólo por la coyuntura que lo hizo posible, en medio del control dictatorial en toda la región, sino porque, en lo que atañe a las trayectorias individuales, revela una suerte de recambio generacional.

Candido hace seis años que ya no da cursos regulares en la Universidad de São Paulo y no más de diez que cuenta con algún texto suyo traducido, aun en forma fragmentaria y dispersa, a lenguas generales de cultura. Se va gradualmente jubilando. Sarlo tampoco ofrece cursos regulares en la Universidad de Buenos Aires. Su circuito es aún la alternativa cavernícola de resistencia y habrá que aguardar a la redemocratización, tres años más tarde, para ver su discurso institucionalizado y, en consecuencia, proyectado a la región y fuera de ella. Su evocación es precisa:

Candido con un saco claro, con pliegue y traba en la espalda, perfectamente distendido, un aristócrata entre gente en cuclillas que sonreía casi demasiado. Debo confesar que ese reportaje, hecho de modo un poco irresponsable, fue más que la síntesis de mi conocimiento de Antonio Candido, el impulso para una larga relación con su obra.

Pero esa relación quedó marcada por el Candido oral: la perfecta elegancia y la discreción extrema de su inteligencia que se ofrecía como un don de cuya riqueza creía participar su interlocutor. Candido me dio lo que, en esos años, andaba buscando por todas partes. Quien lea el reportaje sabrá de qué modo subraya la dimensión formal y estética en una visión que no dejaba de ser social e ideológica de la literatura.

Candido le da a Sarlo una dimensión formal y estética que, más allá de fundir lo social a lo ideológico, se orienta hacia el horizonte de una historia cultural, como análisis del trabajo de la representación en que las estructuras del mundo social ya no son un dato objetivo sino estructuras históricamente producidas por prácticas culturales articuladas que a la postre construyen esa figura. Es decir que la historia cultural de Candido y de Sarlo

sería una forma de articular lo social, tradicionalmente identificado con lo visible y lo inmediato, que por sí mismo se impone, y las representaciones que, conforme a las circunstancias, lo reproducen o de él se desvían en virtud de infinitas mediaciones o distorsiones. En todo caso, permanece viva en ambos la idea normativa de la historia y de la experiencia.

Es interesante, por ese mismo motivo, ver la relación que establecen con Candido aquellos que leyeron la entrevista sin conocer al personaje. Es decir aquellos para quienes la figura y la experiencia ya son fruto de relato, efecto de discurso. Es el caso de los críticos más jóvenes, entre ellos, Florencia Garramuño, Adriana Amante, Gonzalo Aguilar, que no tienen en relación a Candido la mediación visual de su persona —la pulcritud, el decoro de un saco de *tweed* levemente *demodé*, el control obsesivo de los tiempos, la voz pausada pero que no desdeña el histrionismo, imitando, cuando es preciso, dicciones, acentos, énfasis o declamaciones, como para equilibrar los pesos de erudición y seducción expositivas—. Nos ofrecen estos jóvenes críticos, en pocas palabras, la lectura impaciente de una segunda generación sucesiva que usa el discurso de Candido con otras mezclas no menos instigantes.

Gonzalo Aguilar, por ejemplo, subraya que, recién a partir de “Literatura e subdesenvolvimento”,

el interés público de Candido por Hispanoamérica comienza a crecer tanto en el campo de la política (con sus viajes a Cuba) como de la literatura. Crea la revista *Argumento*, que trata de incluir aportes hispanoamericanos y donde reedita “Literatura y subdesarrollo” en portugués, y comienza a escribir una serie de textos preocupados por las problemáticas del continente. “El papel de Brasil en la nueva narrativa” en 1979, “Os brasileiros e a nossa América” en 1989, “Literatura, espelho da América?” en 1995, las exposiciones en las reuniones de Campinas de 1983, además de varias referencias desperdigadas en textos sobre literatura brasileña, como en el prólogo de 1969 a *Raíces do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda. Hasta ese momento, eran escasas o inexistentes las intervenciones específicas de Candido sobre la literatura hispanoamericana, y la identidad de Brasil en su exterioridad era pensada básicamente en su vinculación con Francia u otros países europeos, por cuyas literaturas mostraba una mayor inclinación. En este punto, Candido continuaba la tendencia cultural brasileña, que se remonta al siglo XVIII,

de armar *corpus* con las literaturas metropolitanas y plantear la diferencia nacional en relación con éstas. “Literatura y subdesarrollo” representa un cambio de perspectiva que pone a Brasil en otra constelación y que permite concebir ese tiempo (el de su identidad como región) sin la instancia legitimadora y, a la vez, intimidante de las literaturas centrales.

Pero no es sólo una distancia temporal o generacional, como la que mantienen Aguilar o las autoras de *Absurdo Brasil*, con nuestro objeto de reflexión, la que signa a los colaboradores de *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*. Nos interesó en particular hacer resonar la obra del crítico brasileño en otros contextos culturales, como el europeo o el norteamericano. A veces —es la regla— esa resonancia se da en sintonía. Así, por ejemplo, su editor en Estados Unidos, el sociólogo Howard S. Becker, supo sintetizar el aporte metodológico de Candido diciendo que, de su punto de vista,

Authors use the material of social observation and analysis as the basis of the *structure* of a work more than of its content. The most successful works, artistically, are those in which the form exemplifies the nature of the social phenomenon that furnishes the matter of fiction. Not reflection or congruence, but the active effort of an author to create a *form* that successfully embodies a social analysis or understanding. Not judgements based on a fiction's success in reporting facts that support an author's social theories, but judgement of how well the author has created a form that augments and complements our understanding of the subject matter. Candido gives a memorable example in his analysis of the fragmented narrative technique of Conrad's *Lord Jim*: “the effectiveness of Conrad's art is not due to the simple proposal of an attitude of life, but to the fact of translating that attitude into a method of narration, which becomes an indissoluble part of what the novelist means since, in the end, it is what he effectively says” (xiii-xiv).

Sin embargo, desde otro punto de vista, una de nuestras colaboradoras, Jean Franco, interpreta que la búsqueda de una forma es por el contrario uno de los desafíos más problemáticos y, al mismo tiempo, más políticos del método adoptado por Candido. Partiendo del perfil que él mismo traza de Sérgio Milliet, a quien ve como un intelectual fluctuante (Candido usa

fluctuar no sentido do mudar livremente de posição e não de circular caprichosamente entre as idéias, esposando as mais diversas formas de interpretação e reivindicando o direito da diferença constante num momento como da Guerra e, depois, da Guerra Fria, quando toda a gente procurava se encastelar num dogmatismo que apoiasse a ação a qualquer preço),

Jean Franco observa que

se nota aqui una sensibilidad, por parte de Candido, al ambiente conflictivo de este momento y una simpatía para con esta posición evasiva. No es de sorprenderse por lo tanto que al escribir la *Formação* se muestre consciente él mismo de navegar entre varios escollos al tratar de mantener una posición anti-dogmática y flexible. Inclusive se ve la necesidad de oponerse a las “pretensões excessivas do formalismo, que importam, nos casos extremos, em reduzir a obra a problemas de linguagem”. El formalismo corre el peligro de convertirse endogmatismo:

As orientações formalistas —dice Candido— não passam, todavia, do ponto de vista duma crítica compreensiva, de técnicas parciais de investigação; constitui-las em *método* explicativo é perigoso e desvirtua os serviços quando limitadas a seu âmbito [...] O imperialismo formalista significaria, em perspectiva ampla, perigo de resgresso, acorretando-a de novo a preocupações superadas, que a tornariam especialidade restrita, desligada dos interesses fundamentais do homem.

La referencia al “imperialismo” formalista no puede ser casual —evalúa Jean Franco— dado el recelo de la academia norteamericana ante cualquier asociación de la literatura con la sociedad, como no eran casuales tampoco las referencias a los dogmatismos de la guerra fría.

Otra aun es la perspectiva de Ettore Finazzi-Agrò, aunque el foco del problema sea todavía la forma y la figura. El crítico italiano, tras discutir el carácter ficcional de la noción de origen histórico, no deja de leer a Candido con Candido, es decir, desconstruye de su discurso crítico los elementos de una genealogía y no ya de una ideología:

Antonio Candido tem sublinhado, com efeito, a “tendência genealógica” inscrita na origem da literatura brasileira — ou melhor, “na história dos brasileiros no seu desejo de ter uma

literatura” — e que ele considera “típica da nossa civilização”. Tendência, essa, que ele liga ao afã em ter — ou melhor, em *inventar* — uma Tradição por parte dos intelectuais da colônia no séc. XVIII, mas que se transforma a meu ver (ou já o é, implicitamente, desde o início) em método de análise, na medida em que o próprio Candido, recusando o papel tradicional de historiador, enquanto investigador da Origem e defensor da continuidade entre passado e presente, se torna, afinal de contas, ele mesmo *genealogista* no sentido nietzschiano, tentando justamente fazer a história daquela *falta*, daquela *ausência* que Silvio Romero assinalara em 1878. Paradoxo interessante este de construir uma história a partir de uma lacuna, de um vazio histórico, mas paradoxo que acaba por fazer sentido no momento em que consideramos a possibilidade — que é obrigação para um país colonial — de instituir um discurso e de seguir um percurso não na direção da homogeneidade e da unidade, mas no da heterogeneidade e da diferença, inventariando as *figuras* que aparecem no caminho, sem pretender descobrir nelas uma coerência necessária, uma continuidade lógica com uma suposta Origem — que não existe ou que, pelo menos, nunca está aí onde a procuramos —, mas considerando os eventos na sua dispersão, na sua singularidade e na sua irredutibilidade ao Uno da metafísica historicista. Para entender e re-conhecer a cultura brasileira, em suma, teremos mais uma vez que “pensar de outra forma”, inventariando vagarosamente as diferentes *figuras* que nelas se inscrevem; aviando-nos pelo caminho íngreme de uma indagação a-sistemática de um objeto que se apresenta, já nas palavras de Romero, como a-sistemático, fora e longe de qualquer dialética histórica. De resto —pondera, incluso Finazzi-Agrò—, no Prefácio à segunda edição da sua *Formação*, aponta, justamente, para o processo de constituição da literatura brasileira, definindo-o como uma prática de *con-figuração*: “[A literatura] brasileira não nasce, é claro, mas se configura no decorrer do século XVIII, encorpando o processo formativo, que vinha de antes e continuou depois”. A noção de Origem, como se vê, dilui-se e some na perspectiva dinâmica de um “processo formativo” sem começo nem fim, que, por sua vez, é incluído numa “configuração” instável dos fatos literários. Apontar para esta constelação *figural*, significa, com efeito, pensar a literatura não como continuidade, mas como acumulação *discreta* e aparentemente inseqüente de “momentos decisivos” que se *entretêm* (e se *entretecem*) na sua natureza provisória e, ao

mesmo tempo, dispersa, até formar, mas só depois de um lento e difícil caminho, um Sistema — isto é, o famoso “triângulo *autor-obra-público*”.

A natureza não-dialéctica desta avaliação da história literária se mostra com clareza quando, um pouco mais adiante, Candido afirma a sua vontade de “jamais considerar a obra como *produto*”, atento, por contra, a “analisar a sua *função* nos processos culturais”. Essa sincronia contida na diacronia, ou melhor, essa *epokhé* em que se suspende por instantes a cronologia — entendida como acumulação de fatos ou de coisas, como irreversibilidade da “construção” —, reafirma, a meu ver, a importância da atitude “arqueológica” no estudo das *figuras* disseminadas ao longo da história.

Finazzi-Agrò repone así el vacío en el centro de la especulación de Candido, argumentando que el mismo hombre del *sertão*, protagonista del *epos* negativo de la configuración nacional, es un *mostrum*, tan fascinante como terrible, que ocupa un centro abismal donde se manifiesta y, al mismo tiempo, se oculta el pasado brasileño en la figura de un ser primordial postado *à margem da história* y que tan sólo un geógrafo disfrazado de cronista podría poner en relato —en *Iracema*, en *Os sertões*, en *Macunaíma*, en *Parceiros do Rio Bonito*— una *Wirkliche historie*, en suma, que nos cuenta, de hecho, una identidad que a rigor se muestra, como parodia de identidad, en su misma ocultación.

Por su parte, K. David Jackson aborda también esa oscilación entre vacío y plenitud, a la cual asocia con la condición de “brasileiro abstrato”, a partir de la traducción propuesta por John Gledson para un concepto de Roberto Schwarz. Juzga así que Candido postula una dialéctica del orden y el desorden, caprichosamente entreverados en la sociedad brasileña. Se establece así una equivalencia relativa, cuando no rotativa, entre los mundos de la disciplina y la transgresión de la que resulta un mundo moral neutro, habitado por una sociedad sin culpa, remordimiento, represión o sanción, donde el valor depende tan sólo de logros pragmáticos: “Se a desordem é a expressão caótica de uma sociedade jovem e vigorosa, a ordem representa a sua tentativa de aculturação, seguindo o velho padrão de cultura colonial que serviu de regra”.

Por otro lado, como el narrador-mediador entre las categorías dialécticas de esa sociedad es una entidad discursivamente porosa, la composición híbrida de la jerarquía

social abre, en consecuencia, un espacio de mediación que, a veces, lleva a ese ser sin cualidades a una renuncia moral, la de una “tolerância corrosiva”:

Ao tentar participar na disciplina e na ordem da cultura convencional ou legitima, o herói é forçado a reprimir ou renunciar a sua personalidade de rua em favor daquilo que Candido denomina um ser alienado ou mutilado, automático. O malandro, entretanto, possui “uma liberdade quase feérica”, porque identifica com as formas espontâneas das classes livres mais baixas, servindo de mediador na dialética social.

Pero la distancia no es prerrogativa espacial o cultural de los colaboradores. Algunas de las contribuciones del volumen se destacan por el efecto de singularización epifánica al que someten los materiales del autor, buscando una política de la forma. Antonio Carlos Santos, por ejemplo, rescata un texto disperso de Candido, sobre los escritores y la dictadura, que reputa

exemplar, posto que chamava a atenção para o exemplo da experiência do passado, de um passado que, olhado a partir de hoje, nos parece já muito distante deste outro passado, o presente do texto, os anos 70, anos de consolidação de um mercado de bens simbólicos marcado pela expansão da indústria cultural e conseqüente enfraquecimento da figura do escritor e do intelectual, paulatinamente substituídos pelos astros da sociedade do espetáculo. Anos em que começa a se esboçar uma discussão ainda em curso sobre a mudança do papel do intelectual, se orgânico ou específico, se legislador ou intérprete, e sobre o alcance de suas reflexões, cada vez mais restritas aos *campi* universitários ou formatadas e editadas pela indústria cultural.

En ese sentido, bueno es leer los ensayos de Celia Pedrosa e Italo Moriconi como espejos recíprocos que reflejan el pasado aludido por Santos. Ambos críticos se interrogan sobre las grandes polémicas suscitadas por la articulación que Candido propuso entre arte y vida. Pedrosa lo hace rescatando un curioso discurso manifestario, el del *grouxismo*, pero, lejos de fetichizar la transgresión, nos alerta también que sólo una lectura superficial podría juzgar irreflexiva o jocosa

a entronização de Grouxo como um dos grandes heróis do século XX, comparável a Lênin e Freud e visto como modelo de uma prática transformadora mais produtiva que a deles. A carnavalesca aproximação de três personagens tão diferentes, e, através destes, de política, ciência, comicidade e indústria cultural, desmonta hierarquias e expectativas,

meramente oficiais, en una línea que llevará a la formación de la *Associação Brasileira de Escritores*, cuyo combate contra la dictadura culmina en el *I Congreso Brasileiro de Escritores* (1945) y en el manifiesto democrático analizado por Santos.

No entanto —nos dice Pedrosa— uma leitura mais atenta pode identificar na irreverência aparentemente gratuita e episódica desse manifesto grouxista a figuração do movimento crítico que fundamentará a riqueza e o alcance do pensamento deste que é, sem dúvida, um dos mais importantes intelectuais brasileiros do século xx. De fato, e para nos atermos de imediato à prática engajada do pensamento, no momento político em que o manifesto vem à luz, tal irreverência pode ser considerada já uma manifestação da necessidade de infringir toda forma de sectarismo e, por isso, de repudiar, por exemplo, o “socialismo e o comunismo das internacionais numeradas” e “marxismos, leninismos, trotskismos ou stalinismos acadêmicos”, conforme ele mesmo declara um pouco mais tarde, no décimo primeiro número da revista, publicado em agosto de 1942. É essa necessidade que vai levá-lo a ajudar a organizar o Partido Socialista Brasileiro, em 1947, opção depois justificada por nele se defender “a manutenção das liberdades essenciais no processo de construção do socialismo” e não se adotar “uma filosofia política obrigatória”, acatando um “leque aberto de opiniões”.

Ese rechazo del sectarismo, sustentado paradójicamente en la diseminación de sentidos de libertad que evocan los abanicos mallarmeanos, se extiende también, como nos dice Celia Pedrosa, al trabajo intelectual de Candido,

pautado pelo empenho em organizar o pensamento sem deixar de acolher a diversidade, em articular valor social e literário e, mais ainda, em compreender de que modo o específico e o particular podem funcionar como resposta às aspirações de sua época. É nesse sentido que podemos

entender sua auto-nomeada “tendência para o concreto e para as coisas tal como se apresentam”, da qual decorre também sua recusa em definir-se como teórico da literatura — categoria à que vai sobrepor as de crítico e professor.

Es justamente en ese pliegue pedagógico que reencontramos la reflexión de Moriconi, que quizás remita a un pliegue epistemológico todavía mayor, el que en los años de la guerra nos hace pasar de la *literatura*, tal como la define Sartre, al *texto*, del cual la exposición más articulada es aún la de Barthes. En la visión de Moriconi, que analiza al crítico como profesor, la salida de Candido opera con la tradición a través del fragmento colegial, comunitario y normativo, donde dos movimientos contradictorios se concilian: cortar (ya que todo poema es fragmento) y unir (ya que toda institución es social). Se trata de una alianza entre muerte y vida que expone las dos caras de la modernidad, el romanticismo y el liberalismo, razón por la cual se la podría juzgar una opción modernista normalizadora o, como el mismo Moriconi dice,

neoclássica, na medida em que valoriza o movimento de busca de integração e equilíbrio com o passado por parte de toda e qualquer modernidade disponível. Mas ela é *quase* neoclássica na exata medida em que, a partir do ponto de vista da tradição, abre-se para acolher, filtrando-os, desafios e rupturas trazidos por toda e qualquer modernidade. Se o moderno representa em poética a eclosão do conflito de formas, o horizonte apontado pela pedagogia de Candido é a integração das forças conflitantes num cenário que comporta a presença das duas, desde que a força moderna se dobre e se submeta aos imperativos da tradição, vista como fator capaz de impor o equilíbrio onde havia desconforto. O moderno é desafogo que precisa ser domesticado pela tradição. Mas não se trata de sucumbir ou de voltar totalmente à tradição. Trata-se de adaptar a *matéria* moderna à *forma* da tradição. Candido não está com Mallarmé, pois este advoga uma *forma* moderna. Nem com Kristeva, pois para esta *tanto forma quanto matéria* são decorrentes da subjetivação.

A pedagogia do poema em Candido corresponde à estética do modernismo canônico, ou alto modernismo, definido historicamente como aquele momento em que a geração dos pais modernistas se movimenta na direção de uma poesia mais tradicionalista, principalmente através da recuperação do decassílabo, de um tom meditativo e do soneto. [...] Trata-

se para Candido de uma questão de forma, de retornar ao império da forma. Portanto, não se trata de um conflito entre formalismo (russo, ou concretista, ou cabralino) e anti-formalismo de Candido. Trata-se sim de um diferendo entre formalismos. Para Candido, trata-se de submeter excessos de qualquer tipo, assim como os expressivismos tanto romântico quanto modernista, ao critério de equilíbrio que está disponível para uso público desde sempre, porque representa um legado incontornável deixado pela tradição secular, multilíngüe e multinacional (occidental, eurocêntrica) do verso tal como definido em função e em contraste com a retórica.

Para Moriconi, una elección periférica o menor, a los efectos de una intervención pedagógica, se orienta por un tema nada irrelevante ni marginal a la historia cultural, como lo es el lugar del crítico como sujeto de enunciación. Así, en sus lecturas, Candido buscaría “sacralizar o lugar do contraparente como lugar de uma origem”, con lo cual en verdad se dicen dos cosas. Que Candido parte de un tópico de la modernidad, el de la letra sin filiación, en demanda de una paternidad textual. Y que, al mismo tiempo, el crítico obtura el lugar del origen, que había quedado vacante en su modelo de formación histórico-cultural, con la máscara del maestro y contrapariante. La primera consagra una imagen, la segunda abandona una norma. Si el *grouxismo* de Pedrosa puede ser pensado como índice de inmanencia, a la manera en que Agamben lee el rechazo de *Bartleby*, lo cual nos remite, incluso por paranomasia, al *gauchismo*, es decir, la inadaptación, soledad o aislamiento de Drummond, el contraparentesco, en cambio, se abisma en el goce no ya aislado sino deliberadamente celibatario, como diría Duchamp, de Mário de Andrade, un Mário —como añade Moriconi— “construído por sua leitura e por seu imaginário à cata de uma linhagem em que se ancorar”.

En consecuencia, el *grouxismo* nos muestra, a la manera benjaminiana, que hasta los postulados más duros de la ciencia pueden ser modificados por el recuerdo y llegan tanto a transformar lo incumplido (la felicidad, la política) en algo efectivo, como tienden, en relación al hecho (el dolor, la historia), una fértil y solidaria sospecha. Como principio del *potest non fieri*, el *grouxismo* no es lo que ocurrió ni lo que dejó de ocurrir sino aquello que restituye posibilidad y potencia al pasado, a

través de un *como si*, el contraparentesco, que no se limita a ser o no ser sino que se regodea en ser *gauchey* quedarse aislado en el mismo centro de la escena.

Merleau-Ponty decía que toda revolución es verdadera como movimiento aunque sea falsa como régimen. La idea cae como un guante para describir el método de Antonio Candido. Ojalá se aplique también a este conjunto de textos que miran, para adelante, hacia una comunidad que generosamente colaboró en el proyecto y a la que soy particularmente grato. En especial a la familia de Ángel Rama que consintió en el rescate de su lectura iluminadora. Pero los textos no miran sólo hacia adelante; retrospectivamente, miran, recuerdan, imaginan al maestro que una mañana de abril en 1973 supo acogerme en su pedagogía.

Raúl Antelo

Desterro, julio de 2001

BIBLIOGRAFÍA

- Becker, Howard S. "Introduction". Antonio Candido *On literature and society*. H. S. Becker, trad., ed. e intro. Princeton: Princeton University Press, 1995. xiii-xiv.
- Buarque de Holanda, Sérgio. *Raízes do Brasil*. 18ª ed. Introd. Antonio Candido. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- Candido, Antonio. *Crítica radical*. Márgara Rusotto, ed. y trad. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991.
- _____. "Drummond prosador". *Revista do Brasil* (1984). Recogido como preámbulo a sus *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 11-22.
- _____. "Confissões de Minas". *Folha da Manhã* (São Paulo, 15 out. 1944).