

ENÓLIA NUNES FERREIRA LOPES

**UMA CRÍTICA PARADOXAL:
o método de João Luiz Lafetá**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Abril / 2018**

ENÓLIA NUNES FERREIRA LOPES

**UMA CRÍTICA PARADOXAL:
o método de João Luiz Lafetá**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Anelito Pereira de Oliveira

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Abril / 2018**

L864c Lopes, Enólia Nunes Ferreira.
Uma crítica paradoxal [manuscrito]: o método de João Luiz Lafetá /
Enólia Nunes Ferreira Lopes. – Montes Claros, 2018.
206 f. il.

Bibliografia: f. 183-190.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros -
Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos
Literários/PPGL, 2018.

Orientador: Prof. Dr. Anelito Pereira de Oliveira.

1. Crítica literária. 2. João Luiz Lafetá, 1946-1996 – Crítico literário.
3. Método paradoxal. I. Oliveira, Anelito Pereira de. II. Universidade
Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: O método de João Luiz
Lafetá.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS
LITERÁRIOS



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE Mestrado de **Enólia Nunes Ferreira**. Às 14h do dia 25 (vinte e cinco) do mês de maio de 2018, reuniu-se na sala 01 do prédio novo do Centro de Pós-Graduação, da Universidade Estadual de Montes Claros, a Banca Examinadora da Dissertação de Mestrado aprovada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários desta Universidade para julgar, em exame final, o trabalho intitulado: *Uma crítica paradoxal: o método de João Luiz Lafetá*, área de concentração: Literatura Brasileira; linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade.

Prof. Dr. Anelito Pereira Oliveira (orientador – Unimontes)

Prof.ª Dr.ª Eneida Maria de Souza (membro titular – UFMG)

Prof. Dr. Antônio Wagner Rocha (membro titular – Unimontes)

Prof.ª Dr.ª Alba Valéria Niza Silva (membro suplente – Unimontes)

Prof. Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado (membro suplente – UFPR)

Pelas indicações, a candidata foi considerada Aprovada.

O resultado final foi comunicado publicamente ao candidato pela Presidenta da Comissão. Nada mais havendo a tratar, a Presidenta lavrou a ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Banca Examinadora.

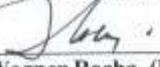
Montes Claros/MG, 25 de maio de 2018.



Prof. Dr. Anelito Pereira Oliveira – Orientador (Unimontes)



Prof.ª Dr.ª Eneida Maria de Souza (UFMG)



Prof. Dr. Antônio Wagner Rocha (Unimontes)

Obs.: Este documento não terá validade sem a assinatura e o carimbo da Coordenação.





João Luiz Lafetá em Congonhas do Campo, MG,
no início da década de 1980.

AGRADECIMENTOS

Sempre imaginei o agradecimento indispensável em um empreendimento desta natureza.

Como não agradecer? Como não dizer obrigada aos meus professores da Universidade Estadual de Montes Claros, Ivana Ferrante Rebelo e Almeida, Osmar Pereira Oliva, Telma Borges da Silva, Andréa Cristina Martins Pereira e Edwirgens A. R. Lopes de Almeida, que muito me incentivaram para a realização deste trabalho, que se mostrou tão desafiador desde o início?

Como não agradecer a minha grande incentivadora, a professora Rita de Cássia Silva Dionísio Santos, com quem discuti por várias vezes temas para esta pesquisa para chegar enfim, ao “ousado” projeto sobre a crítica de João Luiz Lafetá? Agradeço pelas palavras de incentivo, perseverança e fé, a esta que considero minha coorientadora, pela presença profissional e ética.

Agradeço aos professores Alba Valéria Niza e Wagner Rocha que, com respeito ao meu trabalho, gentileza, doçura e sapiência, deram as suas valiosas contribuições durante o exame de qualificação.

Agradecer também aos meus colegas do curso, com quem aprendi muito e, especialmente, a Léo e Déa, com quem, por muitas vezes, dividi alegrias e tristezas.

À Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais – SEE/MG que me concedeu o afastamento temporário das minhas atribuições para me dedicar à pesquisa.

Lágrimas me saltam aos olhos neste momento ao agradecer aos meus filhos André Lucas, Guilherme e João Pedro. Agradeço como estudante, especialmente como mulher, mãe e profissional, que como muitas outras saem em busca de melhorias em sua formação pessoal e profissional, abdicando de tantos momentos em companhia dos filhos que, muitas vezes ainda pequenos, não compreendem o motivo de tanta ausência. Assim foi

comigo. Agradeço especialmente ao meu pequeno João Pedro que não se cansava de perguntar: “Porque estuda tanto mamãe?” Decerto que posso não ter ainda a resposta, já que certas coisas, às vezes, não se traduzem em palavras, pois estas são limitadas para traduzir sentimentos, desejos, sonhos. Mas, digo-lhes, meus filhos, se não pude lhes dar muito de mim nesses últimos dois anos, lhes dou ao menos o exemplo de que nunca é tarde para realizar os sonhos, por mais insensatos que eles possam aparecer.

Agradeço ao meu amado esposo William, pelo incondicional apoio, paciência, troca, força, atitude, consolo, firmeza, incentivo e amor, mesmo que para isso tenha se privado de mim.

Agradeço ao meu pai, que embora não esteja mais entre nós, tenho certeza esteve olhando por mim todo o tempo. A minha mãe Líbia, pela compreensão e pelo esforço do silêncio que muitas vezes se viu obrigada a fazer, quando tudo que queria era só companhia e conversa.

À minha irmã Elane Patrícia, pelo apoio de sempre.

Aos membros da família Lafetá, Alexandre, Adriano e, especialmente, à doce e meiga Rita Lafetá, pela ternura e paciência com que me recebeu e me acompanhou durante as várias visitas à biblioteca de Lafetá, assim como pela doação de tantas obras maravilhosas, principalmente aquelas do acervo pessoal de D. Conceição.

Enfim, agradeço ao meu mestre e orientador professor Anelito Pereira de Oliveira, de quem tive o privilégio de ser orientanda. Pela gratuidade com que divide conosco o seu saber, pela paciência com que nos orienta e nos conduz em cada passo da pesquisa. Pelas palavras de incentivo e de compreensão diante dos erros e engano que sempre se traduziram em gestos de empatia e confiança. Não foi tranquilo e nem mesmo fácil, pelo contrário, mas com suas sugestões, suas críticas, elogios e o seu incondicional apoio, tudo se tornou possível.

Enfim, agradeço a Deus, que me permitiu esta experiência na hora certa, no tempo que Ele mesmo sabe ser adequado para todas as coisas.

RESUMO

Esta pesquisa buscou investigar como o crítico João Luiz Machado Lafetá estruturou o seu método crítico e, ainda, revelar como se apresentam as marcas da subjetividade em sua escritura, de modo a apontar os pressupostos teóricos e metodológicos utilizados pelo professor e pesquisador, situando-o no contexto da crítica literária brasileira dos anos 1970. Assim, buscamos reconstruir a sua trajetória acadêmica, relacionando suas experiências pessoais e profissionais, e os possíveis desdobramentos dessas vivências em suas escolhas e desempenho escritural. Em seguida, aplicamos o método utilizado por Lafetá, de modo operacional, em seu próprio texto e em texto crítico de seu mestre e orientador, Antonio Candido. Nesse exercício, utilizamos a teoria do poeta e crítico britânico, William Empson. Posteriormente, procuramos identificar o traço sociológico de sua crítica, configurando a sua formação multidisciplinar, característica da formação crítica de sua geração, na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de São Paulo, e sua ligação com os postulados do professor francês Roger Bastide e seus sucessores, como Antonio Candido. Dando continuidade, investigamos a origem e a dimensão estética do método crítico de Lafetá, fundamentada pelo *New Criticism* e o Estruturalismo. Por fim, procuramos demonstrar como o crítico norte-mineiro construiu sua análise crítica da obra poética de Mário de Andrade, o mais ilustre dos poetas modernistas. Concluímos que a crítica de Lafetá perpassa três nuances interpretativas: a sociológica, a marxista e a psicanalítica, as quais não se dissociam em sua análise, mas se alternam à medida que o crítico, conscientemente, as aplica, de acordo com o foco a ser dado na abordagem, em sua metodologia crítico-reflexiva. O *corpus* desta pesquisa é constituído pelas obras *1930: a crítica e o modernismo*, e *Figuração da Intimidade*, subsidiadas pelo acervo documental e bibliográfico do autor, disponibilizado pela família na cidade de Montes Claros/MG.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica literária; João Luiz Lafetá; Método paradoxal.

ABSTRACT

This research aimed to investigate how the critic João Luiz Machado Lafetá structured his critical method, and also to reveal how the marks of subjectivity are presented in his writing, in order to point out the theoretical and methodological assumptions used by this professor and researcher, in the context of the Brazilian literary criticism of the 1970s. Thus, we tried to reconstruct his academic trajectory, relating his personal and professional experiences, and the possible outcomes of these experiences in his choices and scriptural performance. Then, we applied the method used by Lafetá, in an operative way, in his own text and in the critical text of his master and advisor, Antonio Candido. In this exercise, we used the theory of the British poet and critic, William Empson. Subsequently, we attempted to identify the sociological trait of his criticism, configuring his multidisciplinary formation, characteristic of the critical formation of his generation, at the Faculty of Philosophy and Letters of the University of São Paulo, and its connection with the postulates of the French professor Roger Bastide and his successors, such as Antonio Candido. Thereafter, we investigated the origin and the aesthetic dimension of Lafeta's critical method, based on New Criticism and Structuralism. Finally, we tried to demonstrate how the *norte-mineiro* critic constructed his critical analysis of Mário de Andrade's poetic work, the most eminent modernist poet. We concluded that Lafetá's critique is founded on three interpretative nuances: the sociological, the Marxist, and the psychoanalytic, which do not dissociate in his analysis, but alternate, as the critic consciously applies them according to the focus to be given in the approach, in his critical-reflective methodology. The corpus of this research is constituted by the works *1930: a crítica e o modernismo*, e *Figuração da Intimidade*, subsidized by the documentary and bibliographical collection of the author, which was made available by the family in the city of Montes Claros / MG.

KEYWORDS: Literary criticism; João Luiz Lafetá; Paradoxical method.

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1 - Bilhete de Lafetá para a avó Nair	196
FIGURA 2 - Manuscrito do projeto de Pesquisa: <i>Interpretação Literária e Psicanálise – Estudos de autores brasileiros</i>	196
FIGURA 3 - Manuscrito: planejamento para os estudos de <i>Infância</i> , de Graciliano Ramos	197
FIGURA 4 - Convite da escritora Eneida Maria de Souza	197
FIGURA 5 - Manuscritos: <i>1930: a crítica e o modernismo</i>	198
FIGURA 6 - Manuscrito de um roteiro de aulas em Assis - SP, de 15/08/86.....	199
FIGURA 7 - Vista parcial de biblioteca de Lafetá	199
FIGURA 8 - Fichas de catalogação das obras da biblioteca de Lafetá, organizadas por D. Conceição	2000
FIGURA 9 - Prisão de estudantes na UnB em agosto de 1968	2000
FIGURA 10 - Projeto de pesquisa: <i>Literatura, sociedade e psicanálise</i>	2011
FIGURA 11 - Rascunhos: “O herói negativo”	20202
FIGURA 12 - Folha de rosto e manuscrito do projeto <i>Teoria dos gêneros: modos e formas da narrativa em Graciliano Ramos (Interpretação literária e Psicanálise – Estudo de autores brasileiros)</i>	20202
FIGURA 13 - Análise da peça: <i>A Tragédia do Rei Ricardo III</i> , 1969.....	2033
FIGURA 14 - Manuscrito <i>A Paulicéia desvairada</i>	20303
FIGURA 15 - Manuscrito de “Prefácio”	20404
FIGURA 16 - Cópia dos originais do relatório de pesquisa apresentado à Fundação Amparo de Pesquisa do Estado de São Paulo, em 1973.....	20404
FIGURA 17 - Foto de família	20505

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
Capítulo 1	
TRAJETÓRIA	17
1.1 No enalço de Antonio Candido	21
1.2 O leitor de Graciliano e Dourado	29
1.3 As procuras de Lafetá	34
1.4 Na terra dos contrastes.....	45
1.4.1 A Passagem por Brasília	51
1.4.2 Em solo paulistano.....	55
1.5 A Crítica Social	67
Capítulo 2	
UM MÉTODO PARADOXAL I: DOIS LADOS DA MESMA MOEDA.....	71
2.1 Sete tipos de ambiguidade.....	75
2.2 Primeiro ponto: a comparação.....	76
2.3 Os significados alternativos	80
2.4 O terceiro traço da composição	83
2.5 Um projeto complexo	92
2.6 A invenção do autor	97
2.7 A contradição	97
2.8 A questão do método	102
2.9 Lafetá e os movimentos em 1930: a crítica e o modernismo.....	109
2.10 Das ciências sociais para a literatura	117
2.12 O herói negativo.....	125
Capítulo 3	
UM MÉTODO PARADOXAL II: A OBRA DE MÁRIO DE ANDRADE	139
3.1 A Psicanálise	143
3.2 Evidências.....	150
3.3 <i>Regressus ad Uterum</i>	156
3.4 Objetividade e subjetividade	158
3.5 A análise	172
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	182
APÊNDICE - Entrevista	190
ANEXO - Figuras	196

INTRODUÇÃO

No capítulo 1, intitulado “Trajetória”, apresentaremos o escritor, sua trajetória e as descobertas relativas ao seu acervo, de modo a ressaltar como ele, em seu percurso, traça uma rota característica dos escritores migrantes brasileiros. Neste caso, o objetivo é demonstrar até que ponto sua história e sua trajetória se relacionam com a sua criação literária.

Não nos escapará, nesta leitura, o aspecto *movente* do crítico, já que é em torno de um *movimento* que tece sua escrita em constante deslocamento: entre o “estético” e o “ideológico”, o “exterior” e o “interior”. Não se estabeleceria nesse oscilar uma espécie de travessia? Foram esses movimentos que, de alguma forma, conduziram Lafetá aos horizontes da crítica literária de base sociológica que, posteriormente, transcenderam ao ecletismo? (Grifos nossos).

Com os avanços dos nossos estudos, sentimos a necessidade de pesquisar sobre os movimentos empreendidos pelo sujeito escritor no espaço social como parte de uma estratégia que criamos para, neste texto, no tempo e na história, situar o crítico das causas sociais que, a nosso ver, se encontram intrínsecas no texto.

Visitamos o Instituto de Letras – IL da Universidade de Brasília, mais especificamente os Departamentos de Português e Línguas Clássicas (LIP) e o de Teoria Literária e Literaturas (TEL), onde Lafetá ingressou em 1965. Segundo os servidores daquele Instituto, não existem hoje, em seus departamentos, documentos ou registros remanescentes do período em que João Luiz Lafetá frequentou a universidade para cursar a graduação de 1965 a 1968. Nem mesmo uma pasta esquecida no fundo de um armário. A justificativa dada pela universidade foi de que não há o arquivamento de produções acadêmicas dos alunos, “ainda mais de período tão distante no tempo.”

Buscamos ainda descobrir se não haveria materiais do escritor Cyro dos Anjos, onde poderíamos encontrar produções que pudessem ter sido empreendidas pelo aluno monitor, porém essa investida também não rendeu frutos. Os documentos existentes daquele período relativos aos dois ilustres, professor e aluno, se resumem atualmente a pasta funcional e histórico escolar, respectivamente, os quais são de consulta restrita e

não foram disponibilizados pela Secretaria da Graduação da Universidade¹. Vale ressaltar que já conhecíamos os registros da trajetória estudantil de Lafetá, incluindo o curioso formato dos diplomas da Universidade de São Paulo, que salvo engano, não se comparam em dimensões a nenhum outro conhecido. Talvez, porque, de alguma forma, a pretensão era dar a entender que a posse daquele título daria ao seu portador uma espécie de superioridade em relação aos demais.

Percebemos que nem sempre o acesso às informações necessárias e pretendidas nas pesquisas se tornam realidades imediatas, pois o que considerávamos uma possível fonte de informações importantes, (ainda) não se confirmou como tal: nenhuma produção acadêmica que pudesse ser relacionada ao nosso crítico na universidade de origem. O Acervo de Obras Raras também não conta com documentos referentes a João Luiz Lafetá. Na biblioteca central apenas as obras já conhecidas.

Do arquivo Central da Universidade de Brasília foi possível conhecer o Projeto *Memória do Movimento Estudantil – PROMEMEU*², que agrega um conjunto fotográfico referente à invasão policial do Campus Darcy Ribeiro, onde aconteceram fatos como a prisão de alunos, reuniões do Conselho Diretor, passeata pela anistia de presos políticos, dentre outros acontecimentos considerados importantes e dos quais o nosso crítico participou ativamente em seus tempos de UNB.

O acervo possui cerca de 1150 fotografias, abarca o período entre 1960 a 1993 e foi consultado com o objetivo de buscar indícios da participação do estudante norte-mineiro naqueles movimentos. Porém, de forma específica (e concreta) e que se relaciona mais diretamente a Lafetá, encontramos (apenas) o Termo de Posse do seu irmão Márcio Augusto M. Lafetá como membro do Diretório Acadêmico da Faculdade de Artes

¹ A visita ao Instituto de Letras – IL, e seus respectivos Departamentos, aconteceu em 24 e 25 de maio de 2017. As informações foram prestadas pelo Senhor Armando Braga – Secretário da Graduação – e servidores dos referidos departamentos.

² O PROMEMEU – Projeto Memória do Movimento Estudantil – surgiu a partir de iniciativa de professores e estudantes dos cursos de História, Geografia, Ciência da Computação, Desenho, Matemática, Engenharia Mecânica e Processamento de Dados dos Centros Acadêmicos da Universidade de Brasília, que, “além de atuar na luta pela redemocratização, desenvolveu um inédito trabalho de organização e manutenção de documentos do período militar”. O projeto iniciou-se na década de 1980, porém a sua data de existência refere-se à data de acumulação de documentos do PROMEMEU. (PROMEMEU/CA/FUNB/UNB, 2012). Essa coleção contém atas de reuniões, cartazes, panfletos, papéis administrativos e uma série de outros registros do regime de exceção. Fonte: Arquivo Central da Universidade de Brasília. Arquivo Central. AtoM-UNB. Disponível em: <<http://atom.unb.br/index.php/0003.01>>. Acesso em: 14 maio 2017.

(PROMEMEU/UNB, 2017), em 1969, ano em que Lafetá havia se transferido para a Universidade de São Paulo.

Outro local visitado foi a Biblioteca Cyro dos Anjos do Tribunal de Contas do Distrito Federal – TCDF, que atualmente funciona no Palácio Costa e Silva em Brasília. O objetivo foi encontrar produções que, de alguma maneira, se relacionassem ao jovem estudante, tendo em vista que ele auxiliou Cyro em diversas atividades, inclusive nas extraclases. Também não encontramos produções que se relacionassem ao crítico nessa biblioteca. Sobre o próprio Cyro dos Anjos, lá se encontram apenas as obras já conhecidas, além de um pequeno catálogo onde consta o seu nome, lançado à época do aniversário de cinquenta anos do Tribunal, e que trata especificamente de questões de ordem institucional.

Atualmente, naquela biblioteca, existe uma comissão composta de servidores designada para cuidar da organização do projeto *Memorial* que tem por objetivo resgatar a história cultural da instituição. Porém, no momento da pesquisa, essa atividade se encontrava interrompida, uma vez que os envolvidos tiveram que se dedicar a outras funções, por “falta de pessoal na instituição”, conforme justificativa apresentada.

O Museu do Tribunal, uma das ações decorrentes desse projeto, agrega as obras e documentos históricos que foram possíveis de serem resgatados no arquivo do Tribunal, porém o museu também se encontrava fechado pelas mesmas razões. De forma palpável, foi possível verificar que existe uma iniciativa da instituição para resgate da memória, embora não se saiba quando o trabalho será concluído, pois, de acordo com os relatos colhidos, há cerca de cem mil documentos a serem periciados, o que, por razões óbvias, inviabilizou a consulta ao acervo naquele momento³.

A visita à Universidade de Brasília, além da nossa primeira incursão pela capital do Brasil, serviu para observarmos de perto os impactos produzidos pela mudança na vida do ainda adolescente Lafetá. Quantos medos, dúvidas e sonhos teria ele vivenciado?

³ A biblioteca Cyro dos Anjos está hoje instalada no prédio anexo do Tribunal de Contas do Distrito Federal, no Palácio Presidente Costa e Silva, Praça dos Buritis, 70075. Brasília. As informações foram fornecidas pela servidora Vânia Pereira, Coordenadora Geral da Biblioteca, conforme visita realizada em 26 de maio de 2017. Atualmente, no site do Sistema de Informações Jurídicas – o SINJ/DF existe um acervo de fotografias e documentos referentes ao trabalho produzido pela comissão responsável pelo Projeto Memorial, mas não constam referências a Lafetá (nem a Cyro dos Anjos) conforme consulta realizada pela servidora. Os documentos se referem em sua grande maioria a eventos ligados às questões de ordem jurídica, específicas do Tribunal.

Quantas contradições ele vivenciou, quantas lutas? Quantos tiros ele escutou? Quantos amigos? Durante a visita, estabelecemos contato com os irmãos de Lafetá, o que foi um ponto significativo para o desenvolvimento desta pesquisa.

Para ilustrar o nosso entendimento, recorreremos às palavras do professor, pesquisador e crítico de literatura Anelito de Oliveira, que em seu artigo “Antonio Candido: o maior crítico brasileiro deixa um legado que deve ser divulgado e analisado para além das Universidades” (2017), faz uma reflexão sobre o sujeito e sua criação, que poderá nos auxiliar na tentativa de justificar, neste intento, a tomada biográfica:

Não é possível dissociar suas análises completamente dele mesmo, de sua biografia, de sua “infância alemã”, de sua criação “mineira”, de sua ascendência imperial, digamos, como ele mesmo revelou no belo *Um funcionário da monarquia: ensaio sobre o segundo escalão* (2002). (OLIVEIRA, 2017, p.3).

Candido é o mestre com o qual Lafetá estabelecerá uma espécie de pacto. Não só com a metodologia, que a princípio se assemelha e ao mesmo tempo se diferencia, quando se trata de Lafetá, mas que parte da mesma direção, embora seja possível perceber algumas distâncias que os separam. Com este olhar sobre os sujeitos e seus caminhos, iniciaremos as discussões em torno do tema proposto.

Ao elaborarmos o projeto e nos certificarmos de que este seria possível, foi preciso ir ao encontro do acervo do crítico, de modo a conhecer suas produções, conservadas durante tanto tempo, especialmente por sua mãe, zelosa e fiel, D. Conceição, a “Sãozinha”, falecida em novembro de 2015. O primeiro contato a ser estabelecido se deu por intercessão da professora Dra. Ivana Ferrante Rabelo, prima de Lafetá, que com muita disponibilidade nos colocou em contato com a família do crítico, especialmente a sua irmã, Rita Lafetá, que reside em Montes Claros.

Através de um olhar mais criterioso sobre a sua biblioteca pessoal, sob os cuidados da família Lafetá em Montes Claros, o objetivo seria tomar conhecimento das leituras das quais ele se “alimentou” e que o subsidiaram neste percurso, dentre outras possibilidades que sempre podem ser abertas na consulta de um acervo. Pela consciência que temos da envergadura do projeto, talvez cheguemos à conclusão de que muito mais precise ser feito e dito.

Ressaltamos, nesse ínterim, o fato de que a família não tenha restringido o acesso a nenhum dos materiais disponíveis, durante todo o tempo que permanecemos garimpando o que pudesse contribuir para a pesquisa.

Durante os meses de consulta, agosto a dezembro de 2016, nas quentes tardes do “sempre verão” montesclarenses, era preciso travar uma luta contra o tempo. Isto porque, a esta altura, o acervo, que já havia sido doado por D. Conceição, ao Instituto de Estudos Linguísticos-IEL, da Universidade de Campinas — UNICAMP — ao Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”, e aguardava momento propício para ser recolhido, e, dependia apenas do encerramento da greve que acontecia nesta universidade naquele momento. A doação se deu pela intermediação direta do professor Antonio Arnoni Prado, amigo e colega de Lafetá. Toda a documentação necessária já havia sido providenciada pela família.

Por fim, o recolhimento do acervo se deu em 16 de dezembro de 2016, nos deixando uma sensação de vazio, como se tivéssemos de fato “perdendo” algo muito importante, já que não houve possibilidade de que a biblioteca permanecesse em Montes Claros. Uma vez que a doação foi feita em vida por D. Conceição, a família manteve a promessa, ancorada, relatou a irmã Rita, pelas relações de Lafetá, durante sua vida, com aquela instituição.

A nosso ver, o contato semanal com todos aqueles materiais, a aproximação com os vários componentes do acervo, de certo modo, criou uma espécie de intimidade para com o crítico, devido ao irrestrito acesso às suas produções assim como aos registros da sua vida pessoal, o que fez com que lamentemos a mudança da biblioteca, especialmente pela riqueza e significado desta para a história do crítico que se fez importante para a literatura brasileira.

No segundo capítulo – “Um método paradoxal I: dois lados da mesma moeda” – buscamos compreender o método utilizado por Lafetá, o qual é permeado pela tensão permanente do sujeito dilacerado entre duas fronteiras (embora sejam faces da mesma moeda), onde utilizaremos especialmente os pressupostos teóricos propostos pelo crítico inglês William Empson e seus *Sete tipos de ambiguidade* (1965), e pela crítica social de Antonio Candido e sua relação com as Ciências Sociais. Neste capítulo ainda salientaremos como os contínuos movimentos se constituíram em uma diretriz na crítica do norte-mineiro. Ainda nesse capítulo, discorreremos sobre como Lafetá se apropriou de

uma abordagem inovadora, originária do modelo de pesquisa proposta pelas Ciências Sociais, a pesquisa interdisciplinar, característica inaugurada pelo sociólogo Roger Bastide na universidade brasileira, em consonância com a abordagem sociológica adotada por Candido e seu discípulo.

Ainda no capítulo 2, são feitas reflexões mais aprofundadas em torno da crítica social e sua origem na intelectualidade brasileira, sob o modelo implantado por Roger Bastide para, enfim, desaguarmos na poética de Mário de Andrade, no terceiro capítulo: “Um método paradoxal II: a obra de Mário de Andrade” – a fase *Una* – quando Lafetá ultrapassa o limite entre as fronteiras e se encontra com o poeta paulista, que talvez seja o espelho de si mesmo e de sua própria realidade, ainda que numa imagem “alterada” pela própria história e trajetória.

Nesse capítulo também é discutida a fase *tripla*, quando Lafetá traz de vez a psicanálise, a sociologia e a teoria estética, num imbricado de ecletismo, de difícil configuração, como ele mesmo disse. É o momento do inconcluso, a fase interrompida pela morte em 20 de janeiro de 1996, depois de perder a luta para o câncer de pulmão que o derrotou precocemente.

A trajetória de Lafetá, desde seus primeiros passos na educação formal, é retratada por ele mesmo em seu “Memorial”⁴, cercado pela discrição que sempre pautou as suas ações. O que pretendemos aqui é traçar uma rota (e nos orientarmos por ela). Tendo em face um contexto situacional, não permite que desconsideremos tal cenário, porque insistimos que este, até certa forma, seja intrínseco ao projeto de formação do crítico. Sua história não se diferencia da história do seu próprio país.

Muitos seriam os argumentos para a escolha de um tema para o projeto, mas uma vez que nos deparamos com o texto do Professor Lafetá, não mais foi possível nos desvencilhar dele. Escolha que não faltam justificativas, dentre elas aquelas ditas pelos nomes de grande peso na crítica literária brasileira na atualidade, como Davi Arrigucci Júnior, José Miguel Wisnik, Joao Alexandre Barbosa, Ligia Chiappini, Nádía Battella Gotlib, Roberto de Sousa Causo, Antonio Arnoni Prado, Zenir Campos Reis, Ricardo

4 O livro Homenagem a João Luiz Lafetá, publicado pela Nova Alexandria, é composto de vários depoimentos e é fruto da homenagem póstuma ao escritor, em sessão solene, organizada por alunos e colegas da Universidade de São Paulo e Unicamp em 10 de abril de 1996. Neste livro foi publicado o “Memorial”, texto construído por Lafetá, quando do concurso para professor-assistente na USP em 1980, assim como o seu Currículo na época. Também Antônio Candido tem um “Memorial do candidato”, uma exigência normativa para a assunção ao cargo de professor naquela universidade.

Barreto, e sem dúvida, o grande mestre Antonio Candido, de quem Lafetá foi aluno na Universidade de São Paulo, onde entrou em 1969, e teve, entre tantos professores ilustres, Paulo Emílio Salles Gomes, Ruy Coelho e Gilda Mello e Souza, esposa de Antonio Candido, que se tornou sua grande incentivadora para a escolha da poesia de Mário de Andrade.

Capítulo 1

TRAJETÓRIA

*Ninguém pensa que as obras e os cantos
poderiam ser criados do nada. Eles
estão sempre ali, no presente imóvel da
memória. Quem se interessaria por uma
palavra nova, não transmitida? O que
importa não é dizer, mas redizer e, nesse
redito, dizer a cada vez, ainda, uma
primeira vez.*

Compagnon, 2007

João Luiz Machado Lafetá, professor e crítico de literatura, nasceu em Montes Claros, Norte de Minas Gerais, em 12 de março de 1946. Filho mais velho de uma prole de cinco do Sr. José Carlos Lafetá e D. Conceição Machado Lafetá, irmão de Márcio (já falecido), Adriano, Alexandre e Rita. João Luiz, ou simplesmente João, como carinhosamente é referido pela família, logo cedo ganha o mundo. O menino que ainda criança demonstra gosto e interesse pela literatura foi aluno dedicado nas escolas por onde passou.

Nas séries iniciais, na Escola Estadual Gonçalves Chaves, iniciou sua trajetória pelo mundo letrado. O Ginásio São José (hoje Colégio Marista São José) aguçou ainda mais o seu interesse pelas palavras, no antigo Ensino Colegial. Mas Montes Claros era pequena para o futuro escritor que tinha inclinação para o direito, jornalismo e ciências sociais, como apontavam os testes vocacionais. Ainda no Ginásio, demonstrou suas habilidades para a liderança e em 1961-62 se elegeu presidente do grêmio que havia inaugurado no Ginásio. Foi também secretário do Diretório dos Estudantes de Montes Claros e membro ativo da Juventude Católica. Assim, de forma precoce, o garoto inicia sua militância nos movimentos sociais, motivo pelo qual o destacamos nesse breve traço biográfico.

Por determinação da família, Lafetá foi cedo para Belo Horizonte cursar o Ensino Médio em sistema de semi-internato no Colégio Santo Antônio, também de orientação católica. Por razões ligadas à escassez de recursos da família, em 1963 ele se transferiu para o Colégio Estadual de Minas Gerais, de ensino gratuito e na época considerado de boa qualidade. A prova para ingresso naquele educandário se limitava a uma redação e Lafetá, bom leitor que era, tratou logo de garantir o primeiro lugar.

Mas as coisas não deram muito certo, pois a educação pública entrava em crise. Como Lafetá precisava trabalhar, ele pediu transferência para o curso noturno, o que complicou ainda mais a situação, pois sua pretensão era trabalhar durante o dia, fato que não se consolidou. Embora o ambiente fosse desfavorável para o bom estudante, ele prosseguiu nos estudos e se deparou com autores como Franklin de Oliveira, José Honório Rodrigues, Paul Sweezy e Léo Huberman cujas leituras destacam-se entre muitas outras.

Esse período na vida do crítico funcionou como uma espécie de “batismo” para o seu ingresso na literatura. A responsável pela sua imersão nos livros e nas histórias literárias, salvando-o do compêndio tradicional foi a professora Iracy, “a paulista de Assis” que entre uma definição e outra, colocou João Luiz diante de uma das grandes

questões que permeiam o universo literário até hoje: O que é literatura? A partir de suas definições, inclusive as de caráter estrito, a professora conseguiu impingir-lhe um dos dilemas, ao qual se empenharia em resolver dali em diante: a definição da estética, que partia da linguagem e de sua realização. (LAFETÁ, 1980).

O interesse pelos temas ligados à sociedade ganhava fôlego nas discussões que se estabeleciam na sala de aula. Assim se sucedeu durante as aulas do professor de Filosofia de nome bastante sugestivo, José de Anchieta, de quem o jovem estudante não se esqueceu. Esse “discípulo de Ortega y Gasset”, como o intitulou Lafetá, discutia temas ligados à contemporaneidade relacionados aos problemas e crise do mundo na época, também mereceu a admiração do ainda adolescente. Foi esse professor, católico, militante de esquerda perseguido pela ditadura, atuante nos movimentos de Educação de Base, que apresentou Lafetá a Paulo Freyre e às questões sociais que envolviam a educação, a alfabetização e a consciência político-social, temas com os quais Lafetá se identificou de imediato e não mais se afastou.

Durante os dois anos que frequentou o Colégio Estadual, Lafetá se encontrou com Fernando Pessoa, Drummond, Bandeira, Vinícius, Cecília Meireles e até com Frederico Augusto Schmidt (mais tarde renegado, diria). Nesse ínterim, também se envolveu com as leituras de Balzac, Stendhal, Flaubert, Zola, Tolstoi, Dostoiévsky, Gogol e Gorki – representantes da literatura realista. (LAFETÁ, 1980).

E como não poderia deixar de ser, Lafetá discutia à moda da época, nas famosas rodinhas de Belo Horizonte, Sartre, Simone de Beauvoir, Rockert, Kafka e Ionesco. Um começo de peso para o futuro crítico de literatura sociológica que leu o manual e o *Manifesto* de Georges Politzer, que folheou Engels e Lênin, que espiou sem coragem a versão espanhola de *O Capital*, sua introdução ao marxismo. (LAFETÁ, 1980).

Naqueles tempos, Lafetá tornou-se leitor dos *Cadernos do povo brasileiro*, atento ao que se passava no Centro Popular de Cultura⁵ e na União Nacional dos Estudantes-

⁵ O Centro Popular de Cultura - CPC foi matéria por mais de uma vez da apreciação de Lafetá. Uma delas, Traduzir-se, analisa a poesia do maranhense Ferreira Gullar, a qual ele denomina de fase “populista” do poeta, (e que tem assonância em sua própria história.). O CPC nasceu em 1961 na UNE – União Nacional de Estudantes, por proposta de integrantes do Teatro de Arena quando estiveram no Rio de Janeiro levando a peça “Eles não usam black-tie”, de Gianfrancesco Guarnieri. A proposta teórica original foi escrita por Carlos Estevam (primeiro presidente do CPC, citado por Lafetá na análise) e publicada no livro *A questão da cultura popular*, no qual se destaca o Manifesto do Centro Popular de Cultura. Posteriormente, essa concepção foi discutida por Ferreira Gullar, segundo presidente do CPC, em *A cultura popular posta em questão*. As origens do CPC foram descritas e analisadas por Manoel Tosta Berlink no relatório de pesquisa *Um projeto para a cultura brasileira nos anos 60: análise sociológica do Centro Popular de*

UNE. As leituras dos *Cadernos* provocaram bastante impacto no jovem norte-mineiro. Tanto, que um dos seus mais expressivos textos críticos, “Traduzir-se⁶”, obre a poética concretista de Ferreira Goulart, traz uma abordagem inspiradora sobre o significado daqueles textos para os seus leitores. Lafetá também se abastecia frequentemente das leituras de Otto Maria Carpeaux, Carlos Heitor Cony, Hermano Alves, Márcio Moreira Alves e Tristão de Athayde, a quem dedicaria um capítulo de sua futura dissertação de mestrado.

Mas veio o golpe de 64 e com ele a decisão de mudar o curso, seguir para Brasília e ingressar nas Letras. Direito e Jornalismo, assim como as rodinhas belo-horizontinas, ficaram para trás. Vencidas as etapas relativas à Educação Básica, em Minas Gerais, e sua passagem pela capital mineira, foi na Universidade de Brasília, de 1965 a 1968, que Lafetá se graduou em Letras e abandonou de vez o jornalismo, carreira que pretendia na adolescência. Em 1969, partiu em direção à Universidade de São Paulo, onde cursou mestrado e doutorado. De 1975 até 1979, Lafetá atuou como professor de Teoria Literária na Universidade de Campinas e em 1978 estabeleceu-se na USP como professor assistente sem ganhar “nenhum tostão”, como ele costumava dizer. Em 1980, foi efetivado após concurso para a cadeira de Teoria Literária e Literatura Comparada.

Em 1981, se estabeleceu como bolsista em Paris, na École de Hautes- Etudes, onde se especializou no estudo sobre as vanguardas. Além dessas experiências, Lafetá teve a oportunidade de atuar como professor visitante de Literatura Brasileira no Lateinamerika Instituto da Universidade Livre de Berlim, do segundo semestre de 1990 ao 1º semestre

Cultura. Renovador e radical, o CPC é um dos movimentos mais lembrados e o mais criticado, especialmente por Marilena Chauí, em “Considerações sobre alguns Cadernos do Povo Brasileiro e o Manifesto do CPC”, publicado no livro *Seminários sobre o nacional e o popular na cultura brasileira*, e por Heloísa Buarque de Hollanda em “O engajamento cepecista”, no livro *Impressões de viagem: CPC vanguarda e desbunde, 1960/1979*. O CPC da UNE e a maioria dos CPCs criados nos diversos estados e faculdades definem-se expressamente como de cultura popular. Nesse sentido, a designação “material didático” para sua produção – música, peças de teatro, filmes, folheto de cordel, poesia – é utilizada em sentido lato. No entanto, em alguns estados, como em Goiás e Minas Gerais, as equipes trabalharam com alfabetização, produzindo cartilhas e livros de leitura. Nos módulos didáticos, foram inseridos alguns materiais impressos: o cordel *Bumba-meu-boi*, de Capinam, representado pelo CPC/Bahia; o *Livro de Leitura para Adultos*, do CPC/Goiás, a cartilha *Uma família operária*, do CPC/Belo Horizonte, e ainda as poesias divulgadas no *Violão de Rua*. Essa publicação fazia parte da série *Cadernos do Povo* da Editora Civilização Brasileira, cujos exemplares, segundo Ênio da Silveira, seu diretor, eram vendidos pelo CPC para financiar suas atividades. Disponível em: < <http://forumeja.org.br/book/export/html/1720>>. Acesso em: 12 jul. 2017.

⁶ “Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar”. Publicado originalmente no volume *O nacional e o popular na cultura brasileira: artes plásticas e literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1992, p. 97-127.

de 1991. Em seu vasto acervo, foi possível ter acesso aos seus cadernos de estudos, frutos de sua preparação nas aulas de francês e de alemão naqueles tempos de dedicação exclusiva à literatura. O aspecto itinerante da história do crítico não nos escapa, e sua trajetória não se diferencia da de muitos escritores. Moço do interior, advindo das terras mais áridas das Minas Gerais, migra para o grande centro, incluindo nesse ritual a passagem pela Europa, especificamente França, a capital das Letras. Assim foi com Cyro dos Anjos, com Drummond, com Darcy Ribeiro, e muitos outros.

Na obra de Lafetá, destacamos a análise crítica da poesia de Mário de Andrade, sendo que sua primeira publicação em livro é sobre esse tema e se intitula: *Literatura Comentada: Mário de Andrade* (1982). As obras *1930: a crítica e o modernismo* (1974) e *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade* (1980) se tornaram leituras obrigatórias para pesquisadores, estudantes e interessados pela literatura brasileira de modo geral, especialmente sobre a fase modernista.

Também merecem destaque *A Dimensão da noite*, obra composta de 42 textos críticos publicados por Lafetá de 1970 a 1996, sendo mais tarde organizada por Antonio Arnoni Prado (2004), *Os Melhores Contos de Autran Dourado* (1997), e outros tantos ensaios e artigos que serão mencionados nesta pesquisa à medida que forem necessários.

João Luiz Lafetá é o crítico que, morto aos 50 anos em 1996, deixou importantes contribuições para a crítica literária brasileira.

1.1 No enalço de Antonio Candido

Das poucas, porém significativas obras do crítico norte mineiro podemos destacar a coletânea *A dimensão da noite* (2004), organizada pelo colega e amigo da Universidade de São Paulo e também crítico literário, Antonio Arnoni Prado. A obra reúne 42 textos do autor publicados entre 1970 e 1996 e conquistou, em 2005, o 3º lugar no Prêmio Jabuti de Literatura, na categoria Crítica Literária. Contempla a obra de Ferreira Gullar, Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, os contos de Rubem Fonseca, Autran Dourado, Cyro dos Anjos, Moacir Sclyar, Graciliano Ramos, Oswaldo França Júnior, Ruy Mourão, Ivan Ângelo, a crítica literária de Antonio Candido, Agripino Grieco, Tristão de Athayde, Octavio de Faria, entre outros nomes importantes (e outros menos) da literatura brasileira.

Lafetá também contribuiu com sua crítica em canais de expressão como os jornais *O Estado de São Paulo*, *Folha de São Paulo*, *Jornal Gazeta Mercantil*, *Correio Braziliense Movimento*, assim como em várias revistas especializadas: *Revista do Livro*, *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, *Remate de males*, *Argumento*, *Almanaque*, *Iberomania*, e outras mais. Alguns dos seus artigos e ensaios serão considerados à medida que forem assumindo importância e sejam necessários para esta pesquisa.

Várias matérias surgiram quando do lançamento do livro organizado por Prado. Em uma delas, no Caderno *Mais* da *Folha de São Paulo*, a opinião do colunista Marcelo Coelho pode traduzir o espírito geral da obra:

[...] disposição para gostar, para compreender, para explicar é em todo caso o que mais chama a atenção nos diversos textos do livro. Do Visconde de Taunay a Rubem Fonseca, de "Iaiá Garcia" a "O Amanuense Belmiro", de Autran Dourado a José de Alencar, não há autor ou livro que não se beneficie da leitura equilibrada e paciente de Lafetá. (COELHO, 2005, s/p).

No artigo “A Dimensão da noite⁷”, Lafetá analisa o livro de Antonio Candido *A educação pela noite* (1989) e destaca temas polêmicos no meio literário brasileiro, tais como a poesia baudeleriana, ao mesmo tempo em que estabelece relações entre este poeta e outros até então desconhecidos no cenário literário brasileiro, como Carvalho Júnior, Fontoura Xavier e Teófilo Dias. Segundo Lafetá, Candido realiza nessa obra o que ele chama de “convergência dos tempos”, o que é ressaltado pela dimensão histórica predominante na obra. Nele, Lafetá se refere à tomada que Candido traz em seus ensaios, em um conjunto que ressalta e impressiona igualmente pela variedade e complexidade, ao tratar de temas como: “ficção, autobiografia, literatura e subdesenvolvimento, origens da teoria do romance ou nova narrativa brasileira.” (LAFETÁ, 1989, p. 205-212). Algumas palavras nessa leitura chamam a nossa atenção, quando Lafetá, mais de uma vez, ao referir-se ao texto de Candido, se vale de termos como “o farol” e “ensaios iluminadores”, o que por si só já poderia ser uma crítica à abordagem do texto de Candido, chamado por ele de “iluminista”. O uso desses termos também podem se relacionar ao tom historicista da leitura e que ligaria Candido à corrente genealógica de nossa literatura crítica. Não nos parece que esta seja apenas uma insinuação do crítico, mas uma crítica

⁷ O artigo “A dimensão da noite”, nomeia o livro lançado em 2004, organizado por Antonio Arnoni Prado. Publicado originalmente em 1992 pela Companhia da Letras, em *Dentro do texto dentro da vida: ensaios sobre Antonio Candido*, organização de Maria Ângela D’Incao e Eloísa Faria Scarabotolo.

pensada, ainda que à maneira discreta e educada de João Luiz. Destacar o uso daqueles termos na *performance* de Candido (normalmente atribuídas aos iluministas), poderia ser apenas um detalhe para o reforço da tese. Afinal, dizer que “neste ensaio brilha o crítico literário” se referindo à leitura de *Boitempo* (1968) e *Menino antigo* (1973), de Carlos Drummond de Andrade reiteraria a impressão?

Lafetá agregava componentes que de certo modo o distanciavam dos seus companheiros de grupo de pesquisa na universidade: não era advindo da alta burguesia, não pertencia à tradição da sociedade paulistana ou carioca e nem mesmo da mineira (embora sua família possua um sobrenome tradicional em sua cidade natal), o que não o impediu adentrar na mais respeitada universidade brasileira da época, onde era “estrangeiro”, um imigrante que embora destoasse dos seus contemporâneos, de certo modo, acabou por impor-se, especialmente pela qualidade dos trabalhos que era capaz de realizar.

Doravante, no encalce do seu maior e mais prestigiado mestre, desde o início Lafetá foi capaz de chamar a atenção para si mesmo, inclusive preenchendo lacunas, como fez, por exemplo, em “O mundo à revelia” (1992), quando o próprio Candido revela que foi incapaz de explicar o que se sucedeu no capítulo “deslocado” de *São Bernardo*, que parecia não ter conexão com os demais. Lafetá, em uma demonstração de ousadia, “resolve” a situação complicada em um imbricado jogo de objetividade e subjetividade, sua marca na manipulação dos opostos.

Embora Candido tenha se referido a “um capítulo solto” em *São Bernardo*, Lafetá articula a sua análise em torno de “dois capítulos perdidos.” (CANDIDO, 2004, p. 12).⁸ Nesse momento, percebe-se uma espécie de demarcação de território, do tipo que se faz quando não se leva em conta o universo a ser alcançado, mas sim, a limitação do espaço imediato que se quer preencher. Uma espécie de xeque-mate, pensado, calculado. É o crítico que encontra “magistralmente”, diria Candido, a solução para um problema que fora apontado por outros autores, além do próprio Candido.

Supõe-se que a partir daí Lafetá tenha decidido seguir na esteira do mestre, como sugeriu um contemporâneo. É o crítico que vinha para ficar, para conquistar um espaço no universo da crítica literária a partir dos anos 1970. Em se tratando de Lafetá, o uso dos

⁸ Aqui Candido faz referência ao seu texto “Ficção e Confissão” em introdução geral à obra de Graciliano Ramos, principal ensaio do livro, escrito em 1955. Lafetá também se enveredou na obra de Graciliano, em sua pesquisa de livre-docência a partir de 1986.

termos, de cada palavra, é minuciosamente articulado. O crítico se revela, na análise textual, um exímio estrategista, capaz de mover com bastante cuidado cada peça do jogo semântico, sem descuidar de valores caros como o respeito pelo outro, pela história, pela trajetória.

Em *A Educação pela noite*, obra inspiradora do texto “A dimensão da noite”, de Lafetá, Candido diz que “a literatura é uma atividade sem sossego” (CANDIDO, 1989, p. 82), o que a relaciona diretamente ao caráter subjetivo da sociedade. Para Candido, perceber a literatura desse modo

[...] faz com que a literatura nunca tenha consciência tranquila e manifeste instabilidades e dilaceramentos, como tudo que é reprimido ou contestado: tem dramas morais, renuncia, agride, exagera a própria dignidade, bate no peito e se justifica sem parar. Não é raro ver os escritores envergonhados do que fazem, como se estivessem praticando um ato reprovável de função mais digna. Então, enxerta na sua obra um máximo de não-literatura, sobrecarregam-na de moral ou política, de religião ou sociologia, pensando justificá-la deste modo, não apenas ante os tribunais da opinião pública, mas ante os tribunais interiores da própria consciência.” (CANDIDO, 1989, p. 83).

A escolha do título do artigo já é um indicativo da intenção de Lafetá, decerto com plena consciência do seu ofício quando se propõe a realizar a leitura crítica de um texto tão significativo para a literatura, produzido por Antonio Candido.

Em *A dimensão da noite*, Lafetá ressalta o valor biográfico do trabalho de Candido, sobre os pioneiros da crítica em torno da teoria do romance. E novamente traz à tona os termos iluministas: Candido contribui para “esclarecer o obscuro instante do romance nas teorias do romance e das teorias sobre ele.” (LAFETÁ, 2004, p. 342). Em “Poesia e ficção na autobiografia”, outro ensaio de *A Educação pela Noite*, ele diz que é preciso enxergar o “crítico literário brilhando” (LAFETÁ, 2004, p. 343), momento em que ressalta o paciente, cuidadoso e minucioso trabalho de pesquisa de Candido, embora, pelo esforço que faz, permaneça “revezando-se na sombra ou na luz, um complementa o outro.” (LAFETÁ, 1992, p. 208-209). A desconfiança que se abria logo se confirma, e percebemos que Lafetá faz uma crítica ao livro quando diz que ele apresenta muitos outros problemas, embora antidogmático, não escaparia do seu caráter “afirmativo e esclarecedor”.

Os termos enfim surgem, ainda que reforçados pelo aspecto resabiado do crítico norte-mineiro no trato com a palavra quando se refere ao título adotado para Candido e

na alusão que faz a *Educação pela pedra* de João Cabral de Melo Neto (1966)⁹, na metáfora da “noite”, posto que o paradoxo se realiza: “no seu sentido mais comum, ilustrado e iluminista, a educação é o espancamento das trevas, o afastamento da noite.” (CANDIDO, 1989 *apud* LAFETÁ, 1992, p. 210).

Lafetá, até aí, parece gostar da provocação, pois consegue perceber em Candido algum interesse pelos temas subjetivos ligados à teoria psicanalítica, onde, curiosamente, situa a análise deste em relação ao texto de Álvares de Azevedo. Sobre esse aspecto observado no crítico reconhecido pelas pioneiras e importantes obras que giram em torno das relações entre literatura e sociedade, Lafetá reitera que isso foi feito para não nos esquecermos do “peso que tem a análise das questões da personalidade em seu método.” (LAFETÁ, 2004, p. 347).

O traço iluminista de Candido não foi constatado apenas pelo discípulo norte-mineiro. Fernando Henrique Cardoso, em digressão sobre a revista *Argumento*, fonte das inúmeras manifestações de resistências de Antonio Candido, em texto-depoimento, como ex-colega e ex-aluno, declara sua admiração pelo crítico (embora não deixe de ressaltar as opções (políticas?) nem sempre convergentes “nas apreciações e no estilo”). Para esse sociólogo

[...] o iluminismo que pregávamos foi, naturalmente, apagado pela estupidez da censura. Mas, mesmo proibida a revista *Argumento* – em pleno governo Geisel, com Armando Falcão como ministro da justiça, e apesar das declarações de boas intenções dos generais Cordeiro de Faria e Golberi, venceu nossa tese: argumentávamos que não cederíamos aos fatos arbitrários. Não cedemos. Mesmo fechada a revista, aos poucos, fomos reconstruindo um clima de liberdade. (CARDOSO, 1992, p. 39).

Mais uma vez a referência ao Candido iluminista. Portanto, esse aspecto da crítica do autor de *Tese e Antítese* (1964) não passa despercebido pelos seus leitores. Darcy Ribeiro, por exemplo, também o utilizou em apreciação a outro conhecido trabalho de Candido – *Os Parceiros do Rio Bonito* (1964):

[...] acostumado, ainda que enjoado com o gosto inosso de quase toda literatura sociológica, especialmente com a etnografia ingênua dos estudos de comunidade – geralmente carentes da noção de problema, e incapazes de perceber os conflitos sociais latentes, ou de utilizar seu valor explicativo – li

⁹ A *Educação pela Pedra* é uma coletânea de poemas de João Cabral de Melo Neto, publicados entre os anos de 1960 e 1966. Foi considerado pelo próprio autor como seu melhor livro.

e reli, pasmado, aquela monografia *luminosa*. (RIBEIRO, 1992, p. 58, grifo nosso).

Outro apontamento no mesmo sentido foi feito por outro discípulo de Candido, Davi Arrigucci Jr., ao destacar entre tantos aspectos possíveis de serem observados na obra do mestre, o ponto de vista do leitor:

[...] um leitor que tem o raro dom de se exprimir por uma linguagem perfeitamente adequada ao objeto, naquela prosa sob medida, simples e clara, cuja força crítica se avalia pelo poder de exata *iluminação*. (ARRIGUCCI JR., 1992, p. 181, grifos nossos).

O que individualiza a escritura de Lafetá se relaciona à maneira rigorosa com que ele trata o texto, em que vai fundo na análise e não se contenta com a superficialidade das coisas. Essa característica, declara, faz parte do seu modo de ser e se portar diante dos textos, comportamento que adquiriu anda no ginásio e do qual tinha plena consciência:

[...] acho que “rigor” e “clareza”, sem as conotações científicas que essas palavras adquiriram nos últimos tempos, servem para definir o que tenho em mente [...]: enfrentar os problemas de maneira metódica, caminhando do elementar ao mais complexo, sem querer queimar etapas, e explicando todas as passagens e recusando-se a encobrir as dificuldades e os pontos conhecidos (LAFETÁ, 1980, p. 16).

Assim, é ele mesmo quem nos direciona na busca da ampla compreensão da sua atitude metodológica.

A retomada de algumas impressões referentes ao artigo de Lafetá, que se tornou o título do livro organizado por Prado, nos remete a um aspecto da sua crítica que mencionamos anteriormente e que se refere àquela característica do crítico que é ressaltada por Anelito de Oliveira (2004): a audácia (a coragem e a autonomia, mesmo que ainda relativa no início, acrescentamos) com que produz sua leitura crítica.

Ao que parece, Lafetá não se rende ao que está posto. *A dimensão da noite* já poderia ser esse raio que não mais se apresentaria numa única direção. A noite se apresenta múltipla, poliforme, polissêmica, com muitas outras possibilidades, e que não se limitam mais ao brilho de uma só luz (decerto a do iluminismo e dos iluministas): a intimidade da obra literária pode ser vista pelo lado de dentro, falar por si mesma, trazer à tona seus significados, mas a partir de uma leitura íntima, subjetiva, tridimensional: a sociológica, a estética e a marxista. Por que não?

Essa mescla de nuances interpretativas, é facilmente percebida em *A dimensão da Noite* que transita entre teorias como a proposta de Georg Lukács sobre o romance histórico, Wolfgang Kayser para a análise de Carlos Drummond de Andrade, a teoria de William Empson a respeito da ambiguidade no texto poético, as teorias marxista e da teoria estética que discutem as questões ideológicas do humanismo exposto em Carlos Nelson Coutinho, a crítica sociológica de Antonio Candido (esquemático), o estruturalismo arquetípico de Northrop Frye, a psicanálise de Sigmund Freud, Lucien Goldman e Jacques Lacan, são exemplos do grandioso arsenal teórico de que se vale Lafetá para a construção de seus textos.

Para Ivone Daré Rabello, a leitura da crítica de Lafetá desperta em nós a necessidade de compreensão de uma palavra que perpassa seu texto: tensão. A tensão entre um tempo e outro, entre um projeto e outro. Entre o estético e o ideológico. Ao referir-se a *1930: a crítica e o modernismo*, a autora declara que “a força dessa pesquisa (e da palavra – *tensão*) nunca o abandonou.” (RABELLO, 2014, p. 3). Por sinal, essa palavra perpassa as duas obras a serem consideradas nesta pesquisa na tentativa de compreender uma escritura ao mesmo tempo rica e complexa.

Também em Prado (2004) encontramos uma boa pista para nos movermos em direção ao nosso objetivo, tomando como ponto de partida a reflexão pelo termo destacado por Rabello e mesmo por Antonio Candido. Tensão que se converte na matriz geradora em torno da qual construímos, primeiramente, a nossa discussão, na medida em que esta subsidia a escolha da ambiguidade como a premissa que denominamos a *duplicidade* ou o *paradoxo* como o elemento recursivo e recorrente que perpassa, especialmente, mas não exclusivamente, os dois textos eleitos: *1930: a crítica e o modernismo* e *Figuração da intimidade*.

Tal aspecto em Lafetá, ao que nos parece, não se limitou ao sujeito, que se contido, retraído e discreto na presença, destoa nas palavras, numa espécie de extravasamento de si.

Seu discurso é constantemente permeado por essa tensão que não se arrefece na crítica em ação. Diríamos então que em Lafetá coexistem dois sujeitos que nada mais são do que o mesmo. Parafraseando Prado, nos parece que o crítico e o socialista também “aprofundam os dois movimentos que inicialmente se opõem, para em seguida se harmonizarem: de um lado a lucidez integradora da reflexão crítica (com foco na

literatura) e, de outro, a avaliação intelectual que responde à ação desintegradora do arbítrio (com foco na militância socialista).” (PRADO, 2004, p. 322). Embora tais palavras tenham sido dirigidas à Candido, elas caberiam perfeitamente para Lafetá numa sinal de convergência entre os dois críticos.

Esses dois sujeitos, coexistindo no mesmo tempo e espaço, se valendo um do outro, o intelectual e o socialista, transbordando cada um deles em si mesmo, sem, contudo, deixarem de viver o conflito característico dos indivíduos que, ocupantes do mesmo espaço, conseguem estabelecer a convivência, sem deixar que um se sobreponha pelo arbítrio das realidades de ambos. Talvez isto se dê pela generosidade que, segundo Prado, era abundante em Lafetá, em uma “tensão sempre contida – quase um dilaceramento para nós inexplicável, por vezes um desejo de passar despercebido, não por comodidade, mas por razões que a própria vida e as circunstâncias que o cercavam talvez pudessem justificar.” (PRADO, 2004, p. 322). Parece-nos que as palavras de Prado, por mais contraditório que possa parecer, amenizam em nós a curiosidade acadêmica e, de algum modo, nos explicam o inexplicável: em João Luiz Lafetá, “a harmonia entre o real e o aparente era algo conflitante.” (PRADO, 2004, p.322).

Não é de se estranhar que na tentativa de definição (se é que isto seja possível), Prado compare o crítico norte-mineiro ao poeta Mário de Andrade, a quem Lafetá dedicou grande parte dos seus estudos, uma vez que para compreender essa harmonia do conflito, como ele mesmo denomina, o melhor caminho seja “incorporá-la aos movimentos de sua crítica” (PRADO, 2004, p. 322), como afirma o crítico paulista:

[...] resumiu numa passagem de *Figuração da intimidade*, quando depois de traçar um minucioso panorama dos estudos críticos acerca das *Poesias completas* de Mário de Andrade, para diante de uma das faces mais enigmáticas do poeta, aquela do “rosto mutilado que não encontrava espelho em que se refletir” e escolhe duas saídas para tentar compreendê-la: mostrar as duas articulações com a história brasileira e analisar profundamente os recursos estilísticos do Mário criador de Poética, na verdade a busca de um outro eu que expõe na linguagem do poema um tema caro ao sempre tenso e esquivo João: as figuras de sua intimidade. (PRADO, 2004, p. 322).

Mas as palavras de Prado não amenizam a situação. Pelo contrário, pode até complicá-la ainda mais, porque agora nos parece que é preciso trazer mais desse sujeito que não resolveu o problema e que, como ele mesmo diz sobre si mesmo e do seu esforço para compreender, pela via da subjetividade, a lírica de Mário de Andrade.

Mais uma vez, Lafetá não se distancia de Candido, pioneiro nos estudos sobre o Modernismo na Universidade de São Paulo ao lado da também pesquisadora Gilda de Mello e Souza que, por sinal, contribuiu para a inserção de Lafetá no também pioneiro grupo de pesquisa sobre a vasta produção marioandradina.

Candido empreende em seus bem dotados grupos de pesquisa um trabalho inovador para a época, com o objetivo de produzir pesquisa de primeira grandeza na academia brasileira. Lafetá, então, se torna em um dos seus discípulos mais promissores. Embora comece na esteira de Candido, logo mostrará a que veio e assumirá um papel diferenciado em seu grupo a partir do momento em que demonstra competência para o papel a que se candidata.

1.2 O leitor de Graciliano e Dourado

Avançando um pouco mais na trajetória de Lafetá, chegamos à fase em que predomina a análise psicanalítica que, se imbricada pela questão social, não se descuidou do estético.

Graciliano é o escritor que vive o conflito da *Infância* e da *Angústia*, quem no *cárcere* teria tão doloridas *memórias*, dilacerado entre conflitos existenciais? Talvez por isso Lafetá tenha se dedicado a um trabalho, também grandioso, sobre o qual ele próprio estranhe a via que elege para percorrer a obra do autor de *Angústia*: “[...] marxista, psicanalista e poética de fundo aristotélico [três dimensões que, a seu ver] compõem uma mistura difícil de conciliar, facilitadora de todos os ecletismos.” (LAFETÁ, 1988, p.133)¹⁰. Sobre Graciliano, Lafetá fala com intimidade e, possivelmente, por ter com ele algo em comum: o escritor que denunciou as mazelas da sociedade em seus romances e em suas memórias tem muito a ver com o crítico socialista que denunciava, em seu tempo, os mesmos males.

Novamente Lafetá se encontra no encaixe de seu mentor. A obra de Graciliano, que foi objeto da crítica de Candido¹¹, também desperta o interesse de Lafetá. Assim, o

¹⁰ Também pode ser encontrado em PRADO, 2004, p. 284.

¹¹ *Ficção e Confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos (1992), obra que reúne textos publicados em datas e veículos diferentes. Segundo Candido, esse conjunto de ensaios sobre Graciliano foi a “oportunidade de marcar a minha opinião por meio de um balanço sobre a sua obra.” (CANDIDO, 1945, p. 9). Candido escreveu cinco artigos sobre as seguintes obras de Graciliano: *Infância*, *Caetés*, *Angústia*, *São Bernardo* e *Vidas Secas*. Sobre essas mesmas obras, Lafetá construiu a sua tese de livre-docência (1986-1991).

estrategista move mais uma pedra do jogo. A produção literária do escritor nordestino será o tema central de sua pesquisa de livre-docência. Essa pesquisa que não foi concluída devido à doença que o acometeu, possui duas versões, uma manuscrita e uma datilografada, e é importante componente do acervo do escritor.

Talvez pelo grande apreço por Graciliano, pequenos gestos de Lafetá, ainda que simples, podem adquirir um significado especial do ponto de vista de quem está do lado de fora, como, por exemplo, quando nos deparamos, em sua imensa estante de livros, com um exemplar de *São Bernardo* encapado com todo zelo e que havia sido enviado para a avó-madrinha Nair, com dedicatória amorosa: “Para dona Nair, avó e madrinha muito querida, do neto saudoso, muito carinhosamente e com todos os beijos do mundo João Luiz, abril de 1974.” (Figura 1).

A pesquisa sobre Graciliano Ramos – *Teoria dos gêneros: modos e formas da narrativa em Graciliano Ramos (Interpretação literária e Psicanálise – Estudo de autores brasileiros)* – para obtenção do título de livre-docência estava em andamento desde 1986, com defesa pretendida para o ano de 1991 (Figura 2). O projeto, com os passos previstos a serem desenvolvidos durante a pesquisa, foi um dos manuscritos do acervo possíveis de serem analisados. A pesquisa, iniciada em 1986, se encontrava junto a vários relatórios enviados ao Conselho Nacional de Pesquisa - CNPQ, os quais davam conta do desenvolvimento das atividades previstas. Essa pesquisa foi a primeira tentativa de Lafetá de imersão no universo da psicanálise, assunto sobre o qual discutiremos com detalhes no capítulo 2.

Candido tinha contatos diretos com o escritor nordestino. Em *Ficção e Confissão*, o próprio Candido relata que Graciliano solicitou que ele fizesse a introdução de sua obra: “Antônio Olavo Pereira, que dirigia a sucursal paulista da Editora José Olympio, me convocou para dizer que Graciliano tinha manifestado o desejo de que fosse escrita por mim a introdução à próxima edição de sua obra.” (CANDIDO, 2006b, p. 13). O desejo de Graciliano se realizou e Candido fez a análise de *Memórias do Cárcere* – “Ficção e Confissão” que, de 1965 a 1969 comporia o 1º volume da obra. Segundo Candido, a análise permaneceu na edição da José Olympio no Rio de Janeiro, e depois migrou para a editora Martins, de São Paulo, sendo que em 1969 foi transferida para a edição de *São Bernardo* e aposentada em 1974. “Em 1969 Martins a deslocou para *São Bernardo* e em 1974 resolveu aposentá-la. Deste modo saiu de circulação o meu ensaio, do qual José

Olympio fizera em 1956 uma tiragem à parte em pequeno volume, cujos 1000 exemplares se esgotaram depressa.” (CANDIDO, 2006b, p. 13). Candido acrescenta que “Ficção e Confissão” estava visivelmente envelhecido: “O seu núcleo data de quarenta e seis anos, e de lá para cá a crítica mudou muito e apareceram estudos mais de acordo com o gosto do dia.” (CANDIDO, 2006b, p. 14).

O “gosto do dia”, pelo que percebemos, cairia perfeitamente para Lafetá, representante da “nova crítica”. E, ainda no ano de 1974, “O mundo à revelia” é lançado como prefácio da edição de *São Bernardo*, publicada pela Martins, sendo republicado posteriormente pela Editora Record do Rio e Janeiro, sendo também parcialmente publicado na obra *Graciliano Ramos* organizada por Alfredo Bosi e outros, pela Editora Ática em 1987 (PRADO, 2004).

Se observarmos minuciosamente as duas análises, a de Candido e a Lafetá, veremos que de fato elas se aproximam e se distanciam. Podemos dizer que ambos são ambiciosos em relação ao pretendido, como disse Candido. No caso, sobre si mesmo. Ambos constroem leituras sobre *Infância* (Figura 3), *Angústia*, *Vidas Secas*, *São Bernardo*, e *Caetés*. Para Candido, Graciliano é o autor que produz o máximo com os recursos mínimos, como faz com maestria em *São Bernardo*.

Sobre a sua travessia literária para o mundo da psicanálise, Lafetá nos diz que:

[...] trata-se agora da obra de Graciliano e do problema teórico dos gêneros, encarados sob o prisma particular dos modos e das formas das narrativas. O ponto de partida será o confronto dos livros de Graciliano com “três teorias do romance” nascidas de preocupações teóricas *muito diferentes entre si*, mas certamente com pontos comuns que me permitirão aproximá-las, evitando o perigo do ecletismo, confuso ou vazio. De novo as teorias situam-se nos níveis formal, psicanalítico e sociológico – ou melhor, todas elas compreendem estes três níveis ao mesmo tempo, mas cada uma delas dá preferência em cada um dos aspectos em detrimento uma das outras” (LAFETÁ, 1991, p. 3, grifo nosso).¹²

Portanto, a migração para a fase *Una* em *Figuração da intimidade*, quando Lafetá se volta para o poeta modernista Mário de Andrade, não se desconecta em suas obras. O que se vê é que há nessas duas uma (in)completa sintonia. Ele mantém a permanente procura pelo eu lírico subjetivo em Mário, quando tenta “desmascarar” esses sujeitos,

¹² Texto extraído do manuscrito do referido Projeto de Pesquisa pertencente ao acervo particular do escritor, datado de junho de 1991.

externo e interno, o que bem se pode verificar no estudo de José Emílio Major Neto, sobre a obra de Mário de Andrade:

[...] as “figurações da intimidade”, são ao mesmo tempo “figurações da exterioridade” e vice-versa, portanto, o núcleo que alimenta toda a lírica do poeta – provavelmente toda a sua obra – está no fato de que ela tem de atender a dois regimes diferentes e contraditórios, apesar de solidários: a constante oscilação entre “eu” e o “outro”, entre a exterioridade e a interioridade, entre o indivíduo e a nacionalidade, entre o indivíduo e a classe, entre a unidade e a multiplicidade, desdobrando e alastrando-se em outras oscilações: o nacional e o universal, o popular e o erudito, a música e a literatura, a poesia e a crítica. (MAJOR NETO, 2006, p. 22-23).

Na fase *Una* a intenção do crítico se volta para outro paradoxo: o conflito entre o mundo interior e o exterior, a realidade e o sujeito. Na fase da duplicidade, em *1930*: a crítica e o modernismo, Lafetá “experimenta” outro conflito, também paradoxal, em torno dos dois movimentos – o estético e o ideológico – que nos parece não se limitar ao seu caráter formal, exterior, mas que traduz um conflito interior, subjetivo, ainda que timidamente, e que traz os embates da estética (a literatura) com a sociedade e suas ideologias (adotadas pelos sujeitos autores).

Suas obras, portanto, parecem estar intrinsecamente relacionadas, num permanente fluxo de interdependência, numa trajetória contínua. A sua preferência por Mário já se faz presente na dissertação, pelo destaque que o autor recebe em comparação com os demais autores abordados. De acordo com Telê Ancona Lopez, a proposta da poética de Mário se volta para uma função “humanitária” da literatura e que se aproxima, nesta fase, aos ideais do crítico norte-mineiro, o que talvez explique a predileção de Lafetá por esse autor.

[...] na trajetória literária do ator de *Macunaíma*, dois pontos se evidenciam: o sentido do compromisso, marcador da modernidade de seus principais trabalhos e a ligação com a produção literária popular. Desde *Há uma gota de sangue em cada poema*, entende que a literatura deve servir à humanidade. (LOPEZ, 1972, p.11).¹³

¹³ Este livro foi dedicado a Antonio Candido. Grafia atualizada.

Mesmo que posteriormente Lafetá tenha se voltado para Graciliano, isso não significa que tenha se desvinculado do caráter social da literatura, uma vez que continuou conciliando contrários.

É importante ressaltar o interesse de Lafetá pela obra de Autran Dourado (que também foi objeto da crítica de Candido). Esse escritor estreou no cenário brasileiro em 1947, somente dois anos após a morte de Mário de Andrade, e “teria pouco a ver com os modernistas”, de acordo com o crítico norte-mineiro. Anos mais tarde Autran se integrou ao grupo modernista do qual havia se afastado por timidez. Ele amargava arrependimentos, principalmente por não ter procurado Mário em 1940 quando se mudou para Belo Horizonte. Na época, estudante da Faculdade de Direito, Autran foi apresentado a um dos três grupos modernistas mineiros, vindo a participar intensamente da *Edifício*.¹⁴ Assim Lafetá nos apresenta Autran: em coletânea intitulada *Os Melhores Contos de Autran Dourado*. Entre as muitas coisas que o impressionam neste escritor ele destaca:

[...] a pesquisa forte do coloquial, o tratamento em tom de cotidiano dos grandes arquétipos literários, arrancados com banalidade da “vida besta” do sufocamento e da repressão pequeno-burgueses “por isto mesmo não se tratando exatamente de um modernista” ele seja sucessor e legítimo herdeiro do modernismo. (LAFETÁ, 2004, p. 398-399).

Talvez, a admiração do crítico pelo romancista se relacione ao fato de que ele tenha sido capaz de “uma procura original, feita sem ajuda de roteiros prévios, mas capaz de descobrir suas próprias trilhas e atalhos.” (LAFETÁ, 1997, p. 400). Não foi esse o caminho trilhado por Lafetá, destoante da crítica do seu tempo, capaz de “jogar-se no precipício”, criando para si mesmo uma trajetória? Por tal característica, é possível dizer que Lafetá não se dava a fazer crítica com quem achava que não valesse a pena.

Lafetá faz questão de deixar bem claro as razões pelas quais se dedica a este escritor, também mineiro, tão atormentado quanto si mesmo: “a moda da época, da novela meio psicológica e meio metafísica, centrada em conflitos internos pouco palpáveis, servia bem para exprimir os inícios desse escritor sempre atormentado que é Autran.” (LAFETÁ, 1997, p. 400).

¹⁴ Depoimento a Remy Gorga Filho, “Autran Dourado: do signo de Capricórnio, com muita honra”. (LAFETÁ, 1997, p. 4-14).

Lafetá, citando Afonso Arinos, diz que Autran seria “capaz de escrever uma história e tema machadianos, ao contrário do que geralmente se faz que é de escrever machadianamente uma história qualquer.” (LAFETÁ, 2001, p. 13). Tal definição aproxima Autran de Lafetá. Candido define bem a semelhança entre eles ao afirmar que o norte-mineiro é o crítico cujo “trabalho intelectual se processava com o lento rigor dos que desejam tirar de si mesmo o melhor possível, duvidando sempre do resultado. O rigor e a tensão mental, frequentemente tingidos de angústia, caracterizavam o ritmo e o teor do seu esforço crítico e docente [...]” (CANDIDO, 2000, p. 7).

Enfim, a intenção é compreender o movimento traçado pelo crítico que verte para a crítica psicanalítica e que encontra na poética de Mário de Andrade e Graciliano subsídios para exploração dessa teoria pela literatura.

1.3 As procuras de Lafetá

Na fase inicial desta pesquisa, procuramos apresentar alguns achados que consideramos componentes importantes do acervo do escritor, ressaltando como ele, em seu percurso acadêmico, traça uma rota característica dos escritores migrantes que, em seu caso, começa por Belo Horizonte, depois Brasília e na sequência São Paulo, a “capital do modernismo.”

Durante as nossas leituras, não nos escapou o aspecto *movente* do crítico, uma vez que é em torno de um *movimento* que ele tece sua escrita em constante deslocamento entre o “estético” e o “ideológico”, o “exterior” e o “interior”. Não se estabeleceria nesse oscilar uma espécie de travessia? Seriam esses movimentos que, de alguma forma, conduziriam Lafetá aos horizontes da crítica literária de base sociológica que, posteriormente, transcenderia o ecletismo?

Em estudo específico sobre as questões relativas à literatura de viagem, viagens do sujeito escritor e de como se realiza o fenômeno da transculturação nestes deslocamentos, percebemos um processo de “transmissão de cultura” em toda a sua complexidade. Sobre esse assunto, apenas algumas considerações sobre o pensamento de Mary Louis Pratt¹⁵

¹⁵ PRATT, Mary Louise. *Os Olhos do Império*. Relatos de Viagem e Transculturação. Trad. Jesio Gutierrez. Bauru: EDUSC, 1999.

(1999 citada por ANANIAS, 2006) e da relação entre a viagem para um mundo exterior que, metaforicamente, pode significar uma viagem para dentro de si mesmo, em um fluxo contínuo de "autodescoberta":

[...] enquanto experiência cultural do sujeito viajante, às portas da modernidade, a viagem para terras longínquas surgia claramente como viagem ao seu próprio interior, suportando experiências pioneiras de subjetividade e autoconhecimento. Enquanto discurso autorreflexivo do homem, que ao viajar, observa, reflete e “cataloga terras estranhas e povos selvagens”. A viagem realizava uma apropriação discursiva das “áreas coloniais”, dando origem a uma configuração nova, porém extremamente efetiva de conquista, que Pratt denominou de “anticonquista”, em alusão ao caráter aparentemente pacífico e reflexivo do viajante-naturalista e às características abstratas da apropriação catalogadora por ele promovida. (PRATT, 1999, *apud* ANANIAS, 2006, p. 20).

Segundo Denise de Castro Ananias, em “Literatura de viagem: trajetórias e percursos – análise em *A volta do gato preto* e *México* de Érico Veríssimo” (2006), o texto de Pratt aborda a literatura de viagem, trajetórias e percursos, onde são proclamadas formas diferenciadas de múltiplos discursos, que proporcionariam a ampliação assim como a disseminação do pensamento ocidental. Segundo essa autora, “tal discurso alcançou distintas áreas das ciências e das artes, proporcionando a difusão por todo o mundo do conhecimento e das ideologias europeias.” (PRATT, 1999 *apud* ANANIAS, 2006, p. 16).

Sustentada por esse argumento, a afirmativa acima nos direciona para a ideia de que o viajante deixa sua terra, seu povo, sua origem e parte em busca de algo em um contínuo caminhar. O caso acima se refere especialmente ao período realista, de conquista das sociedades não ocidentais e nos remete ao questionamento sobre a necessidade “de busca”, de ir ao encontro da alteridade. No caso do nosso crítico, parece que a questão subjetiva se apresenta em primeiro plano: o “ir à busca” traduz uma necessidade de se encontrar, de descobrir a si mesmo, suas potencialidades suas possibilidades, seus limites. Poderíamos dizer que o outro, neste caso, seria ele mesmo, esse outro que está em si, mas que seria preciso sair, deslocar-se para ser encontrado.

A conquista, em segundo plano, poderia muito bem se relacionar à conquista do seu espaço, de delimitação de território, de ocupação do que está além-fronteiras. A referência às viagens (obviamente deslocadas do seu tempo), a “conquista de terras estranhas de povos selvagens”, metaforicamente, poderia ser atribuída ao estabelecimento de Lafetá

em lugares que não são os seus de origem, onde, de alguma maneira, ele precisaria demonstrar “força e coragem” para convencer os seus “algozes”, de que é um “guerreiro” capaz de se apresentar “à luta”. Assim, não teria ele que “sobreviver” em território alheio, onde seria preciso “dominar” o novo, apreendê-lo e convertê-lo em conhecimento, no sentido de que este lugar – a academia – seria um espaço a ser conquistado, e a crítica literária seria a ferramenta, ou o instrumento, que lhe possibilitaria tal conquista? Aprender a construí-la de modo competente seria a sua força para dominar o ambiente e assim conquistar “a nova terra”.

Segundo Ananias, a literatura de viagem permitia ao viajante e ao seu público leitor – que se caracterizava pelas sociedades envolvidas com a modernidade – a reflexão a respeito de si mesmo, ao mesmo tempo em que proporcionava, paradoxalmente, “a posição do ocidente no domínio, absorção e condução destas sociedades não ocidentais”. (ANANIAS, 2006, p. 20).

A procura pelo novo é uma pista que Lafetá nos aponta logo no início de sua viagem. Ele refere-se a Brasília como o *locus* da modernidade no país que se inventava pela via do crescimento econômico, adotando novos modelos e padrões em praticamente todos os campos do conhecimento. A metáfora da procura também se concretiza com o deslocamento do sujeito “periférico” que é o escritor, candidato a crítico, que absorve uma nova cultura, uma gama de conhecimentos intermediados por este campo que é a literatura e sua coirmã, a crítica literária, e passa a compor ele mesmo, um projeto de dominação.

Fernanda Arêas Peixoto, estudiosa da cultura brasileira e da intelectualidade brasileira, especialmente com capítulos específicos sobre a produção do sociólogo e crítico de literatura Roger Bastide em suas fases brasileira e francesa, afirma que a viagem é forma de acesso à produção das ideias e do conhecimento e aparece como uma forma de estar (e ser) no mundo, definindo um espaço próprio e provisório como são os percursos e as ideias, mesmo que estes se apresentem permeados pelas bifurcações e atalhos, pois, se por um lado podem nos fazer encontrar o que procuramos facilmente também nos perderíamos pela possibilidade do descobrimento “de novas faces desse autor múltiplo, que transitou por diversos domínios do conhecimento, experimentando caminhos analíticos variados.” (PEIXOTO, 2015, p. 15).

É preciso, então, que nos aproximemos ao máximo daquilo que buscamos, conforme apregoa Bastide:

Precisamos nos transformar naquilo que estudamos – multidão massa, classe ou casta. As construções sociais podem ser descritas de fora, como um ajuntamento mecânico de peças. Mas elas têm também um sentido, um significado. Todavia esse sentido não é sempre o que emprestamos a elas. Lévi-Bruhl mostrou os perigos que há em julgar as instituições dos primitivos através de categorias de nossa compreensão moderna. É preciso, apelando para um ato de amor, transcender nossa personalidade para aderir a alma que está ligada ao fato a ser estudado. (BASTIDE, 1946, s/p).¹⁶

Assim, pensamos não só com Roger Bastide, como também com Candido, com Lafetá, com Machado, com Rosa. São autores múltiplos que após cada leitura (ou releitura) podemos encontrar um feixe de interpretação, de análise diferente da anterior.

Afinal, a proposta da Universidade de São Paulo, paragem mais duradoura de Lafetá, onde se concretiza o seu plano-mor de viagem, não era exercer esse “domínio” intelectual na produção científica com os vários grupos de pesquisa, a maioria de caráter inédito, no campo da teoria da literatura?

A capacidade que o crítico demonstrou para a produção da pesquisa poderia ser uma das “armas” das quais o nosso crítico se valeu, quando chega ao novo território já ocupado pelos ditos “colonizados”, alusão à capital paulista que seria, então, o território civilizado, levando-se em conta o sertão que é sua origem. Ao viajante foi preciso, antes de tudo, a viagem ao seu próprio interior para descobrir-se capaz de buscar, primeiramente, o conhecimento de si mesmo e do novo mundo que se apresentava.

O estudo de Ananias a respeito da literatura de viagem (que não é nosso caso) nos trouxe as considerações de Pratt que relacionamos de forma metafórica ao sujeito viajante e, no nosso caso, aos deslocamentos empreendidos pelo nosso crítico com o objetivo de compreender o que busca Lafetá em seu constante movimento.

Em nossas reflexões, não refutamos tal questionamento. Retomamos, ainda que de modo tímido, a trajetória do crítico, pois à medida que avançamos em nossos estudos, sentimos a necessidade de buscar em seus deslocamentos, os movimentos empreendidos pelo sujeito escritor no espaço social. Esses fazem parte de uma estratégia que criamos

¹⁶ Texto originalmente publicado no *Diário de São Paulo*, 8 de fevereiro de 1946 e dedicado ao poeta Sérgio Milliet.
Disponível em: <<https://projetoBrasilFranca.files.wordpress.com/2010/07/metodopoetico.pdf>>. Acesso em: 2 out. de 2017.

para, neste texto, encontrarmos no tempo e na história, o crítico das causas sociais que, a nosso ver, pode ser identificado em seu próprio texto, embora saibamos, não seja ele o texto propriamente dito. Como afirmam René Wellek e Austin Warren: “A relação entre a vida particular e a obra não é uma simplista relação de causa e efeito.” (WELLEK; WARREN, 1976, p. 89).

A visão de Wellek e Warren, de cunho estruturalista, se opõe aos preceitos da crítica sociológica, sob o ponto de vista de que o exterior da obra compõe a mesma e passa a ser característica intrínseca na análise. Esses autores afirmam que mesmo que uma obra de arte contenha elementos que em si possam ser reconhecidos pela via da autobiografia, eles perdem o seu caráter pessoal e passam a adquirir a forma do escrito e, portanto, não serão mais elementos estranhos ao texto porque passam a fazer parte dele.

Para Oliveira (2017), os sujeitos não se dissociam de suas histórias:

O grande obstáculo que a obra [de Candido] apresenta ao povo de Letras é, na verdade, uma gratuidade para o povo de Sociologia: perceber que toda ação é interessada, que não é possível uma imparcialidade total em nada que os sujeitos sociais fazem, que até o desinteresse, diz Pierre Bourdieu, é interessado. (OLIVEIRA, 2017, p. 3).

A afirmativa de Oliveira nos remete ao fato de termos lidado diretamente com o acervo de Lafetá, em pesquisa de caráter bibliográfico e documental. Essa experiência nos aproximou dos “bastidores da criação”, ou seja, nos permitiu conhecer com maior profundidade o escritor e sua obra. Conforme Eneida Maria de Souza,

[...] os bastidores da criação, as experiências vividas pelos autores – ligados à produção literária e existencial – constituem lugares pouco conhecidos pela crítica. A intenção de reunir crítica biográfica e crítica genética permite expandir o registro documental dos autores como tentativa de recuperar estágios pré-textuais e estágios previvenciais. A página de rascunho, considerada o jardim íntimo do escritor, revela o que o texto definitivo não consegue transmitir: a imaginação sem limites, os recuos da escrita, os borrões, o espaço no qual a face escondida da criação deixa transparecer o fulgor e a paixão da obra e processo. (SOUZA, 2011, p. 42).

O que obviamente não nos autoriza a achar que podemos criar um perfil literário, mas apenas considerar que os “laços biográficos são criados a partir da relação metafórica existente entre obra e vida”. O importante nessa relação “é considerar os acontecimentos como moeda de troca da ficção, uma vez que não se trata de converter o ficcional em real, mas em considerá-los como cara e coroa dessa moeda ficcional.” (SOUZA, 2011, p. 21).

Nesse sentido, tendo em vista que a produção crítica seja uma criação literária, ou como afirma Mário de Andrade¹⁷, a crítica é uma obra de arte. “Assim como o artista cria uma obra em cima dos acontecimentos, dos fatos, o crítico cria em cima da obra de arte, também uma obra de arte.” (ANDRADE, 1939 *apud* LAFETÁ, 2004, p. 546). Ela incorpora, portanto, um ponto de vista, um interesse e uma visão de mundo. Tal justificativa se complementa ainda com Souza: “Esses perfis exercem, em geral, papel importante na elucidação de propostas literárias, questões teóricas e contextuais.” (SOUZA, 2011, p. 21).

Essa autora também nos adverte do risco de querermos interpretar o fato literário como mera repetição do vivido, muitas vezes de maneira próxima do informal, o que exigiria no mínimo, em sentido estrito, uma formalização para que não caíamos na armadilha de “reduplicar os erros cometidos pela crítica biográfica praticada pelos antigos defensores do método positivo e psicológico, reinante no século 19 e princípios do século 20.” (SOUZA, 2011, p. 21).

Embora a crítica biográfica não seja a linha metódica deste trabalho, as vivências e experiências relacionadas à vida do escritor podem ser abordadas à medida que essas se relacionem à produção crítica em seu contexto. E serão utilizadas de maneira conveniente, consciente e pontual, para que se possa perceber (ou ao menos tentar perceber) que determinados espaços foram construídos e não se constituem em ação do acaso. São frutos de escolhas pensadas e planejadas que agregaram sentido (imediate ou não) aos fatos e que, de alguma forma, estejam relacionados um ao outro. Assim, nos valem desse recurso apenas com a intenção elucidativa e que se reitera, mais uma vez, via Souza:

A crítica biográfica não pretende reduzir a obra à experiência do autor, nem demonstrar ser a ficção produto de sua vivência pessoal e intransferível. As relações teórico-ficcionais entre obra e vida resultam no desejo de melhor entender e demonstrar o nível de leitura do crítico, ao ampliar o polo literário para o biográfico e daí para o alegórico. (SOUZA, 2011, p. 21).

Portanto, como se refere Souza, a leitura deve se estender para o plano do experimentável, já que ler, antes de tudo, é apreender o mundo. Assim, lidar, olhar, manusear, ler, procurar compreender, entender, decifrar, não seriam atitudes anormais

¹⁷ ANDRADE, Mário de. Começo de crítica. Citado por Lafetá em transcrição de uma conversa com alunos em 1978.

diante do arsenal de documentos, livros, pastas, dentre outros objetos que, visitados, também permitiram que fizéssemos a nossa própria leitura ao nos depararmos pela primeira vez com o acervo do escritor, na casa pertencente à sua família, nos “fundos da matriz”, como se conhece esse recanto do centro histórico de Montes Claros.

Não poderíamos, neste momento, nos valer de uma melhor referência para ilustrar o nosso argumento do que um convite para participação em um evento na capital mineira da então professora e pesquisadora Eneida Maria de Souza (referida anteriormente) endereçado a João Luiz Lafetá (Figura 4). Quantos significados, laços, afetividade, desejos, expectativas não estariam relacionados a um objeto tão simples? Sabia Eneida das “relações” do crítico com o poeta Mário? E entre eles, escritor e escritora, que tipo de relações existia: amizade, afeto, admiração, respeito? Eram essas relações profissionais, pessoais? Sabe-se, por exemplo, que desde a juventude Lafetá era frequentador de eventos na Universidade Federal de Minas Gerais, reduto de amigos e colegas.

Aliás, diga-se de passagem, é curioso o relato de Lafetá sobre um evento em Minas, quando foi convidado pelo conselho Estadual de Educação de Minas Gerais para participar do *Seminário sobre a cultura mineira: Século XIX*. Seu primeiro impulso foi a recusa, segundo ele “um pouco por bisonhice e timidez de mineiro do sertão – a quem intimida sempre comparecer na capital do estado, para falar ‘em público!’ – e muito também, porque o século XIX anda fora das minhas cogitações há vários anos.” (LAFETÁ, 1982, p.118-119).

Não são muitos os relatos em que o crítico costuma falar de si mesmo. A reserva pessoal (do típico mineiro) ganha força quando o assunto é pessoal. Mas como a contradição não é palavra estranha ao nosso crítico, no momento da conversa com Alexandre Eulálio há de trazê-la à tona, quando diz de pronto que tinha motivos para não ir (os já relacionados acima): “Mas também havia excelentes motivos para comparecer.” A “timidez” logo se dissipa ao saber quem seria o conferencista da vez: Alexandre Eulálio. “De fato quando me disseram quem seria o conferencista as dúvidas se evaporaram, e eu respondi; ‘Ah, bom, se é o Alexandre Eulálio, eu vou. Tenho muito a aprender com ele’.” (LAFETÁ, 1982, p. 490).

Prossegue então na narrativa uma interessante descrição do diálogo que trava com Eulálio, quando este tentava convencê-lo a ir ao evento. Diálogo este que, segundo Lafetá, ele mais ouvia do que falava, pois as referências que aquele fazia aos muitos escritores

mineiros dos quais nunca ouvira falar, fez abater sobre ele certo sentimento (de riso), que o fez recorrer a Lira XXVIII de Tomás Antônio Gonzaga, a qual poderia ajudá-lo a compreender o ponto da discussão com Eulálio, a quem, ressalta, só teria condições de debater no nível da superfície, dada a potência do debatedor que em palavras se traduzia pela poderosa força no argumento, só comparada ao “ímpeto das águas.”

Enfim, Lafetá chega à conclusão de que para não afundar só mesmo não debatendo, o que seria, em sua opinião, mais prudente, inclusive abdicando a partir daquele momento da função de debatedor e assumindo a de comentarista, face ao perigo das circunstâncias. Um gesto de empatia e humildade diante do público mineiro, o que nunca se esquivou em demonstrar. Talvez por isto, várias vezes relata em seus textos a aversão que tinha ao pedantismo, especialmente de um tipo que predominava no meio acadêmico.

Retomando então ao iniciado, acessar uma simples página, seja um papel de rascunho, seja um manuscrito, adquire uma conotação especial, um significado a mais neste trabalho que se pretende acadêmico.

Esse parece ser o sentido que adquirem os manuscritos: objeto da criação, que nos dizes de Walter Benjamin, parece possuir uma áurea em torno de si. Áurea, no sentido empregado pelo crítico alemão, “é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.” (BENJAMIN, 1993, p.171).

No acervo do jovem crítico, nos deparamos com vários tipos de anotações e dentre elas, manuscritos das obras *1930: a crítica e o modernismo* (Figura 5) e *Figuração da intimidade*, entre outras mantidas durante anos sob a guarda de D. Conceição, mãe de Lafetá. Eram anotações de livros a serem lidos ou analisados, capítulos a serem estudados, questionamentos e dúvidas para discutir com o mestre Candido, relatórios importantes para as agências financiadoras de projetos, poemas anotados em um momento qualquer, rascunhos de projetos, bilhetes, interpretações críticas e poéticas, leituras comentadas, rascunhos de resenhas críticas, ou mesmo um simples bilhete para si mesmo com lembretes para o dia a dia, como “fazer atividade física, diminuir a quantidade de cigarros”, escritos de e sobre conferências, seminários, vários planejamentos (minuciosos) das aulas na universidade.

Aliás, a quantidade desses últimos escritos chamou a nossa atenção, pois nas várias pastas que manuseamos, quase em todas elas encontramos um deles (as pastas não

estavam organizadas com o mesmo rigor da biblioteca). Cartas de recomendação para colegas professores, inclusive alguns nomes hoje são referenciados na cena literária. Lá estava também a pasta com o caderno das aulas de francês, os exercícios das aulas de alemão e muitos outros escritos, como planejamento de uma aula em Assis (a cidade paulista), de 15 de agosto de 1986. (Figura 6).

O sentimento diante de todo aquele material do acervo talvez seja difícil de descrever. Nada ali parecia estranho, tudo parecia compor um grande quadro, como se cada objeto trouxesse consigo um significado que só pode mesmo ser traduzido pelo aparente, sob o nosso julgo, porque certamente era muito mais do que pensávamos.

Lafetá, curiosamente, organizava seus rascunhos em “blocos de papel” de vários tamanhos e formas, dando aos escritos um sentido provisório, inacabado, incompleto. Como se por esse meio nos dissesse que para o texto assumir o status de definitivo, seriam necessários ainda muitos dias, noites, horas, para alcançar a forma desejada. Por isso, talvez fosse preciso que eles passassem por uma espécie de rito de “submissão ao inacabado”, para sobreviverem ao tempo da dúvida, porque saltar da condição de rascunho para a de definitivo exige um amadurecimento, uma completude que nem sempre se consegue na primeira escrita ou, se tratando de Lafetá, pode-se não chegar a esse status. Como bem o definiu Prado (2004):

[...] no conjunto a imaginação dialética da análise completa o rigor da exposição, e a clareza dos objetivos – em geral apanhados nas contradições menos visíveis da criação literária – realça a coesão do argumento, sempre insatisfeito e inteiramente voltado para a “interpretação aberta e sempre provisória.” (PRADO, 2004, p. 16).

Muitos escritos ali ainda estavam impressos no velho estêncil, material bastante manipulado por aquela geração, especialmente no espaço escolar. É importante ressaltarmos que, como afirma Cláudia Amigo Pino, a referência aos manuscritos ou o acesso a esses manuscritos não significam, neste trabalho, necessariamente, uma “descoberta científica baseada na realidade.” (PINO, 2004, p. 94). Isso porque os materiais, entre eles os manuscritos, não representam, indubitavelmente, o processo de criação em sua completude. Tendo isso em vista, podemos dizer que não se trata de crítica genética, e nem mesmo reconstituir os manuscritos para tomá-los como uma “ficção sobre

a escrita.” A intenção aqui, ao manusear os materiais disponíveis, é buscar os sentidos possíveis para a leitura.

Os rascunhos, manuscritos por nós manipulados, podem não significar, em sua totalidade, prototextos em sentido pleno, uma vez que não havia neles, ou pelo menos na maioria deles, elementos que pudessem relatar todo o processo em sua sequência de elaboração, mas sim fragmentos que, uma vez reunidos, poderiam dar um sentido compreensível ao todo na análise como, por exemplo, os manuscritos de *1930: a crítica e o modernismo*, onde em momentos diferenciados da elaboração, como um pequeno roteiro, o crítico planeja as etapas do estudo sob a orientação de Antonio Candido. Enfim, de modo geral, não há nesses fragmentos uma sequência de acontecimentos relativa à execução dos trabalhos. O entendimento, muitas vezes, foi possível pela acareação com as publicações.

Há a intenção, complementa Pino (2004), de construir uma interpretação do que denominamos de prototextos¹⁸, no sentido destes como textos (inclusive os fragmentos) que precederam à escrita, utilizando-se deles como partes importantes para o entendimento de um percurso traçado pelo escritor.

O que intendemos dizer é que a análise das obras de Lafetá – *1930: a crítica e o modernismo* e *Figuração da intimidade* – se iniciou pelo contato direto com o seu acervo e ao entendimento possível (neste momento da pesquisa) do seu processo de construção, além da compreensão daqueles materiais que ele preservou para o acesso dos interessados e que de alguma forma pudesse facilitar (ou não) a interpretação.

Assim, manipulamos vários bloquinhos de rascunhos que ainda se encontravam meticulosamente organizados, alguns ainda em branco. Verdadeiras tábulas rasas. Para Souza,

[...] é digno de nota o rico material existente nos acervos dos escritores, como a correspondência entre colegas, depoimento, iconografias, entrevistas, documentos de natureza privada, assim como a sua biblioteca, cultivada durante anos. Um esboço de biografia intelectual emana desses papéis aos serem incorporados, ao texto em processo, a cronologia dos autores, o encarte de fotos, a reprodução de documentos relativos à sua experiência literária, assim como a revisão da bibliografia sobre os titulares das coleções. (SOUZA, 2011, p. 41).

¹⁸ Embora possamos dizer com um nível elevado de certeza, que o que Lafetá nos deixou para consulta não constitua um processo completo da sua gênese criadora, mas sim *fragmentos* de representação bastante significativa.

Dentre esses materiais, um particularmente chamou a nossa atenção, por ser um dos primeiros trabalhos de Lafetá sob a supervisão de Candido, incluindo comentário referente à avaliação da tarefa, o que atribuímos ao próprio Candido (embora não haja assinatura): a análise da peça de Shakespeare, *A Tragédia do Rei Ricardo III*.

De antemão, salientamos a quantidade de questões já mencionadas como o movimento, a metáfora, as contradições anunciadas pelo jogo dos contrários (a duplicidade – o caos e a ordem, o bem e mal, Deus e o diabo, sol e sombra, ar e terra), o conflito, a ironia, a tensão, a ambiguidade e, de modo particular, a referência ao espelho (jogo de imagens), que perpassam toda a análise deste texto em uma demonstração de que o seu vocabulário já se encontrava impregnado das questões relativas à subjetividade e, já naquela época, incorporava a sua escritura.

Outro aspecto referente ao acervo do crítico diz respeito à grandiosidade e variedade da sua biblioteca (Figura 7), onde nos deparamos com obras literárias bastante ecléticas, num vasto universo de autores e títulos. Para melhor observarmos esse patrimônio distribuímos os títulos utilizando a catalogação já realizada por D. Conceição (Figura 8), mãe de Lafetá, embora a forma utilizada para tal levantamento tenha omitido alguns dados considerados importantes como informações sobre a edição das obras, por exemplo. Nesses arquivos, foi possível enumerar os seguintes gêneros, em sua maioria, em português, francês e espanhol: Romance, Romance Brasileiro, Poesia, Crônica, Teatro, Artes, Sociologia, Psicologia, Psicanálise, Filosofia, História, Cultura geral e Cultura brasileira. De Sidney Sheldon (coleção) às Literaturas Alemã, Francesa e Russa e, ainda, Literatura e Cultura Espanholas. Esta última, entre as estrangeiras, foi objeto de muito interesse por parte do nosso crítico, especialmente a latino-americana. Essa preferência se revelou nos muitos textos e apostilas, especialmente os de crítica literária de cunho sociológico.

Há também uma gama considerável de recortes de jornais, como o que anunciava a morte de Alexandre Eulálio, em junho de 1988, com uma declaração de Lafetá sobre sua admiração pelo crítico mineiro: “Eu gostava muito dele. Mais do que profissional, nosso relacionamento era de amizade” (LAFETÁ, 1988, p. A-46)¹⁹, e muitos outros com

¹⁹ Recorte de jornal com o título: Morre Alexandre Eulálio, um “arqueólogo da cultura”. *Folha de São Paulo*, 3 junho de 1988, p. A-46.

destaque para as matérias que tratavam de Antonio Candido e Mário de Andrade, demonstrando seu grande apreço por esses dois escritores.

Entre tantos escritos raros, nos deparamos, com certa frequência, com um ou outro que parecia adquirir sentido especial no contexto, como uma página de *A Vanguarda* de 1984 com as *Duas heroínas* de Candido, quando ele relembra a cidade de Cássia/MG onde viveu com a família até 1928²⁰. (CANDIDO, 2002). Ou uma matéria do Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, relatando a relação de amor e ódio entre os dois Andrades: Mário e Oswald. Para um observador atento, é perceptível a preocupação de Lafetá em preservar os textos, pois eles pareciam ter sido guardados com o mesmo zelo do exemplar da primeira edição de *Cahetés* (1933), de Graciliano Ramos, cuidadosamente arrumado na estante onde o “espaço do meio”, era totalmente dedicado ao Romance Brasileiro. Depois da literatura crítica, a Poesia e o Romance Brasileiro foram os gêneros que ocuparam lugar de maior destaque na biblioteca.

No trajeto sobre percursos, esses papéis, em sentido *latu*, adquirem uma importância diferenciada quando se trata do nosso crítico, porque dentre muitos que por lá passaram, foram esses que, provavelmente, ele mesmo direcionou para que fossem encontrados. Assim, entendemos o fato relatado por Rita, a irmã mais nova: Lafetá, pouco antes de “partir”, juntamente com o irmão Márcio, reuniu os seus escritos e selecionou aqueles que ele gostaria que fossem conservados.

Embora ouçamos dizer, no mundo literário, que há sempre um baú, um caderno, um escrito, uma página a ser revelada nos arquivos dos escritores, para o que desejamos o tempo é nosso cúmplice.

1.4 Na terra dos contrastes

Nada mais sugestivo para continuarmos o traçado da rota do crítico que tinha uma predileção pelo termo “movimento” do que descrevermos como foi a passagem de Lafetá por diferentes cidades em momentos também diferente de sua vida. Montes Claros foi

²⁰ Recorte do jornal *A Vanguarda*, Cássia (MG), 10 de junho de 1984. O texto pode ser encontrado em: CANDIDO, Antonio. *Textos de Intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 296.

provisória. Belo Horizonte ficou para trás. Brasília é passagem. Campinas uma oportunidade. São Paulo uma estação.

Segundo muitos relatos da sua família, Lafetá gostava de “estar em movimento”. Assim, não é de se estranhar que ele saía de São Paulo para participar de um evento sobre literatura no Nordeste e dispensava o transporte aéreo. Era como se a paisagem, o trânsito, o caminho, a passagem, lhe fossem imprescindíveis.

O movimento, para Lafetá, parece ter este sentido: tudo é transitório. Como se a existência se revelasse num jogo de idas e vindas, de contrários. Como num tabuleiro de xadrez: é o preto com o branco (no sentido *latu*), mas que concorrem para a mesma coisa: ensinar o jogador a pensar. A construir as jogadas. A dar o passo na hora certa. Nada, até que o jogo se encerre, é definitivo.

A alusão à obra do francês Roger Bastide não se faz em vão neste traçado. “Brasil, terra de contrastes: contrastes geográficos, contrastes econômicos, contrastes sociais.” (BASTIDE, 1979, p. 209). Para Bastide, a unidade nacional e as migrações internas não impediam que o Brasil fosse composto de regiões diferentes, múltiplas e muitas vezes contrastantes como se formasse uma espécie de “[...] arquipélago de ‘ilhas culturais’ dessemelhantes, embora banhadas pelas mesmas ondas e coroadas pelas mesmas estrelas.” (BASTIDE, 1979, p. 209). Na visão de Bastide, literatura e arte possuem, em suas estruturas, esse reflexo de arquipélago, como se fossem dois lados passíveis de serem observados de ângulos diferentes, embora sejam complementares, ou faces da mesma moeda.

O Romantismo, primeiro grande movimento literário do Brasil, teve, no aspecto cultural, o mesmo efeito que a independência provocou no aspecto político: porque provocou o que chama de ruptura da inteligência, na cena brasileira, com o colonizador português. “Não foi sem razão que este movimento literário aliou-se imediatamente ao indianismo; o intelectual buscou seus antecedentes históricos, não no colonizador luso, mas no autóctone que resistiu a este.” (BASTIDE, 1979, p. 209).

O Brasil, desde os seus primórdios, é a terra do contraditório. De norte a sul, de leste a oeste. Contraste de povos, de raça, vegetação e língua. Contraste de literatura. Para Bastide, a variação no Brasil era muito grande para não se notar diferenças desde o início. Era um romantismo no Sul e outro no Norte. Um indianista, descritivo, paisagista, de influência francesa, via Lamartine, Victor Hugo, Chateaubriand. O outro, subjetivo

desesperado, com traços do macabro, influenciado pelos ingleses, especialmente por Byron. “Gonçalves Dias e Castro Alves de um lado, Álvares de Azevedo do outro. Talvez influência do clima ensolarado, da natureza exuberante do litoral nordestino, contrastando com o clima mais londrino, de bruma e de garoa, de São Paulo.” (BASTIDE, 1979, p. 210).

De um lado, o individualismo romântico do índio contemplador de imagens ou do negro nostálgico, cantor de engenho, de paisagens em permanente “estado d’alma”; de outro, o naturalismo objetivo, pretensamente científicista, sociológico e que exigia dos seus autores um estudo detalhado dos ambientes descritos. Machado de Assis, o intermediário do Romantismo e do Naturalismo, num gesto de reação do regionalismo, pela necessidade de construir um símbolo da unidade nacional, representante de nossa cultura, cria a Academia Brasileira de Letras.

Porém, Machado, que nunca saiu do Rio de Janeiro, era sujeito do contraditório. Sua própria obra pretensa de “político de literatura” era um espelho do paradoxo, pois sendo escritor de uma cidade e de uma época, de um povo bem diferente das outras partes e regiões do seu país, “sem o perceber, demonstrou que se podia – e efetivamente foi – o maior escritor brasileiro, embora pintando somente determinado lugar e determinada época.” (BASTIDE, 1959, p. 211).

Bastide chega ao Brasil em 1938, como componente do grupo de professores franceses que para cá veio para formar a nata intelectual brasileira e que, segundo Paulo Duarte (1979), veio competir com ninguém. Isso porque depois de cuidadosos estudos, ancorados por pesquisas comandadas pelos instituidores do pioneirismo universitário no Brasil – a Universidade de São Paulo – concluiu-se que em solo brasileiro existiriam apenas duas pessoas aptas a exercer a função de professor na recém-criada instituição: Teodoro Ramos, professor da Escola Politécnica de São Paulo, para a área de Matemática, e André Dreyfus que, ainda de acordo com Duarte, não era professor de escola nenhuma, para a cadeira de Biologia Geral. Entretanto, nenhum dos dois se considerou à altura do pleito e, portanto, não assumiram as funções.

Já para a cadeira de Filosofia, não havia candidatos à altura do proposto, pois eles consideravam essa disciplina o centro da vida universitária. Assim, aos franceses coube, em primeiro plano, as cátedras ligadas ao pensamento: Filosofia, Sociologia, Literatura e outros. Nesse grupo estava o professor Roger Bastide que, contratado por um período dez

anos, por aqui permaneceu por mais sete. Bastide tomou gosto pela vida brasileira, tanto que

Hoje soaria impossível estudar não só a sociologia brasileira no seu sentido mais restrito, senão também a literatura, o folclore, a arte do Brasil, pois Roger Bastide não só pesquisou, analisou, investigou profundamente a vida brasileira em todos os ângulos de sua ação, mas ainda tomou parte e influiu mesmo grandemente aos movimentos de esclarecimento, de renovação até de criação em todos os campos da atividade mental do nosso país. (DUARTE, 1979, p. 6).²¹

Roger Bastide redescobre o Brasil pelo viés da sua produção artística e cultural. O estudioso da nossa cultura achou possível, como ponto de análise, fazer um exame de todos os movimentos literários brasileiros: Realismo, Naturalismo, Parnasianismo, Simbolismo, mesmo que os movimentos se direcionassem para rotas diferentes, tendo em vista a origem do escritor.

Assim foi com o Simbolismo do Sul, do Rio de Janeiro e do Paraná, ainda que entre estes houvesse algo em comum. Embora tivesse o Centro e o Sul como sua terra de eleição, ainda assim o Simbolismo se diferenciava nesses dois contextos. De origem sulista, Cruz e Sousa busca em Mallarmé, na poesia

refinada, idealista, platônica e difícil, a vingança contra seu destino; é a primeira expressão do ressentimento, da revolta do homem de cor, pela qual definimos o negro do Sul em contraposição do negro do Norte [e que assumiria primeiramente uma] forma literária, antes de tomar uma forma política. (BASTIDE, 1979, p. 211).

Na descrição que faz de Cruz e Sousa, o francês não deixa escapar sua linha de apreciação da arte literária, estreitamente ligada ao olhar de sociólogo da literatura brasileira:

Cruz e Sousa quer mostrar que o negro não é um materialista, preso à terra e ao prazer dos sentidos, mas pelo contrário, está mergulhado no espiritualismo, é um habitante etéreo do mundo das ideias puras. Prova aos brancos, que definem a civilização africana pelo ritmo dos tambores, que um negro é capaz, melhor ainda do que eles, de fazer cantar as cordas dos violinos, ou de fazer chorar docemente os violoncelos. (BASTIDE, 1979, p. 211-212).

²¹ Para este historiador da missão estrangeira que veio para a universidade brasileira, somente Gleb Wataghin, criador da Escola de Física da USP, poderia ser colocado no mesmo patamar do professor francês. A 1ª edição de *Brasil: terra de Contrastes* é de 1959.

Sob o prisma do importante pesquisador e professor francês, à época da escrita da obra a qual nos referimos cuja 1ª edição data de 1959, nos pareceu bastante pertinente a referência, tendo em vista o nosso propósito. Para Bastide, a literatura modernista do Sul e a regionalista do Norte seriam as duas escolas dominantes na literatura brasileira naquele período. Ele esclarece que o Regionalismo surgiu logo após o Modernismo (1920-1922), entre 1923 e 1930, tendo em Gilberto Freyre a sua principal figura. Na opinião do professor francês esse movimento foi transformado em arma contra o Modernismo: não há que se negar, diz o sociólogo, que os dois movimentos adquiriram o estigma de rivais, porque representavam duas províncias culturais: o imigrante negro e o imigrante africano, pois o Modernismo é de descendência paulista e o Regionalismo, pernambucano. São as duas oposições na cena literária: de um lado a cidade-arlequim multicolorida, multinacional e futurista, do outro a cidade passadista do engenho da cana-de-açúcar, das igrejas barrocas, do romance entre raças. Para o autor, é o tradicional versus o aventureiro.

Esse paradoxo cultural provocou a necessidade de estudo do país, da busca interna pelos alicerces líricos. A referência que Bastide faz aos movimentos na nossa literatura se aproxima àquele sugerido por Lafetá em seu trajeto crítico-literário, que vê no movimento antagônico um projeto que desde a sua origem já se apresenta contrastante:

Os dois movimentos, ao mesmo tempo opostos e complementares [...], distinguem sempre duas principais ilhas desse nosso arquipélago cultural; ambas exprimem-se por estas duas explosões que se querem antagônicas, no entanto, são ainda apenas complementares e, reunidas, fazem a grandeza do país. (BASTIDE, 1979, p. 213).

É neste contexto paradoxal – do Sul e Norte; de literatura urbana e sertaneja; do clássico e popular; do puritano e do sexual; do tradicional *versus* o moderno; de um lado o imigrante da industrialização e do café, do outro o caboclo e seu folclore – que trafega a literatura brasileira. Em um lugar, a mineração e os altos fornos, no outro, as praias, os coqueiros, a inspiração da natureza nua e crua.

Um horizonte de disparidades, de contrastes, não somente no cenário natural, mas na psicologia, no modo de ver o mundo, o país, a nação. De oposição entre São Paulo e Rio de Janeiro, onde o contraste entre as cidades também sugere o mesmo entre os homens. É a terra dos poetas inconciliáveis: Manoel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Isso porque um seria o dos versos que estampam vestígios ligados à vida

vegetal. Já o segundo nos remete à mineração. Uma com o traço do colonizador português; a outra, a metrópole que se industrializa e ao mesmo tempo também se internacionaliza.

A partir de 1927, a geração seguinte a essa, a geração de Murilo Mendes, de Jorge de Lima, a geração católica que, segundo o sociólogo, incorpora o fenômeno sociológico de adoção do socialismo não como “uma fraternidade sentimental, uma cooperação e não uma comunidade, um fenômeno urbano e não um fenômeno de aldeia.” (BASTIDE, 1979, 2011). O catolicismo é o pano de fundo que ressoa na profundidade dos poetas. Alguns deles, uns originários do Modernismo e outros Simbolistas, acabaram mistificando sua poesia. Há também os Surrealistas. E estes, segundo o mestre francês, “encaram seus poemas como um método de purificação” (BASTIDE, 1979, p. 211), que consequentemente provoca o apagamento dos traços português e africano da nossa religião.

Já a geração de 1940, sob o seu crivo, é a última geração poética, é a renovadora, especialmente a do Rio de Janeiro. Nela, triunfa o urbanista sobre o historiador, o moderno sobre o conservador, o arquiteto sobre o urbanista.

Em seu jogo literário não há uso de ornamentos intermediários e dispensáveis. O tom do francês é apaixonado e poético ao fazer a leitura do cenário literário como se ele próprio estivesse fazendo literatura. São Paulo faz o contraste com o Rio de Janeiro renovado. Todavia, naquelas paragens, é Monteiro Lobato quem dá o tom – debochado, denunciador e caipiresco – com o objetivo de aguçar a consciência do Brasil sobre os muitos problemas que assolam os brasileiros e escancara a grande diferença entre os dois Brasis: o tradicional e o progressista, o urbano e o rural. Lobato assume o seu caráter alfabetizador e põe sua literatura a serviço das crianças, embora se mostre arredio ao Modernismo. E São Paulo, enriquecida pelo café, mostra sua face urbanizada, metropolitana. Torna-se então rival das grandes metrópoles: Paris, Londres e Nova Iorque:

Hoje, os versos e a prosa dessa época, com suas caricaturas e suas piadas, suas imagens delirantes e o desejo de *épater le bourgeois*,²² podem parecer fora de

²² Expressão francesa que pode ser traduzida de forma livre como “chocar os burgueses”, atitude literária que encontramos, sobretudo, a partir da segunda metade do século XIX, quando os poetas decadentistas declararam guerra às convenções da sociedade burguesa, e foram seguidos pelo novo impulso do romance naturalista e realista, a partir de Flaubert e Zola. A expressão é geralmente atribuída a Baudelaire, que a tomou como um programa de vida e da própria literatura, que deveria mirar todos os burgueses ricos [...].

moda, mas há em ambos tal alegria de viver, tal orgulho paulista, tal entusiasmo lírico, que esta crise de adolescência desperta afeição e simpatia. (BASTIDE, 1979, p. 225).

Segundo esse mesmo crítico, foi quando a forma do indianismo moderno surgiu entre nós, com Oswald de Andrade e sua Antropofagia. Não mais com o índio romântico, glorificado como o “bom selvagem”, muito pelo contrário, mas do selvagem matador e comedor da gente branca, polígono e comunista. É o que ele chama de “apologia do papão indígena”. Mas, para Bastide, o caráter internacionalizado de São Paulo logo seria pintado pelas nuances do freudismo ou do marxismo, de acordo com a época.

Nessa São Paulo, encontramos um Oswald de Andrade capaz de devorar as “teorias estrangeiras como a cidade devora os imigrantes, transformando-os carnes e sangue brasileiros”. Mas é Mário de Andrade, o verdadeiro poeta de São Paulo, da mesma forma que Machado de Assis foi o romancista do Rio de Janeiro. Foi Mário, o poeta capaz de juntar, no mesmo lugar:

[...] os erros de português do paulista, do italiano, do japonês, do negro, do caboclo, e desta mistura fazer nascer *Macunaíma*, que na literatura brasileira, se assemelha em grandiosidade ao *Gargântua ou ao Pantagruel de Rabelais* – única epopeia que até hoje produziu o mito do Brasil moderno. (BASTIDE, 1979, p. 225).

Esse cenário de dualidades que parece nunca se dissipar estigmatizou o Brasil como país díspar, embora também seja nossa marca a procura permanente por uma identidade comum, mesmo que frequentemente nos deparemos com as diferenças culturais em termos amplos que, em princípio, parecem inconciliáveis.

Os apontamentos feitos até aqui, consideramos importante ressaltar, apresentam uma abordagem de caráter linear e se fazem necessários para traçar este escrito sobre rotas.

1.4.1 A Passagem por Brasília

No país dos contrastes, na década de 60 surgiu Brasília, a nova capital do Brasil. Inaugurada em 1961, teria sido escolhida ao acaso por Lafetá? Não é “a nova capital”

imprescindível para a modernização do país? A sua maior universidade era, neste período, o centro de produção científica, que, como nos informa Stela Maria Meneghel, seria “capaz de produzir os remédios, aviões e máquinas que levariam ao desenvolvimento econômico e social do país.” (MENEGHEL, 2006, p. 256). O próprio crítico é quem justifica sua escolha:

[...] depois de três anos, Belo Horizonte parecia-me já conhecida, sem nada de novo para mostrar. O novo estava na Universidade de Brasília, com seus institutos e departamentos, seus *campi* diferentes permitindo o convívio interdisciplinar, seus professores revolucionários. Era invenção do montesclarenses Darcy Ribeiro, que rebentara com essa experiência a estrutura universitária antiquada das Faculdades estanques, dominadas por catedráticos. O novo estava nascendo na UNB – dizia-se. (LAFETÁ, 1980, p. 21).

Portanto, parecia natural que o futuro crítico se sentisse atraído para essa que era a cidade pioneira e que, de algum modo, representava o sonho de nação.

A Universidade de Brasília/UnB emerge praticamente junto com a cidade. Inaugurada em 1961, constituiu-se modelo e referência para todas as escolas de educação superior do país. Segundo Meneghel, a UnB foi idealizada como uma Universidade moderna, entendida como centro da produção de conhecimento para o desenvolvimento científico, tecnológico e social do país. Sobre a criação da UnB, Roberto A. Salmeron²³ (1999 citado por OLIVEIRA *et al.*, 2006) destaca três importantes iniciativas, sendo a primeira a escolha de Anísio Teixeira; a segunda foi a mensagem do Presidente Juscelino Kubitschek dirigida ao Congresso Nacional no dia da inauguração de Brasília, em 21 de abril de 1960, propondo a criação dessa universidade e, por fim, o Decreto nº 48.559/1960 que designou uma comissão composta por Cyro dos Anjos, Oscar Niemeyer e Darcy Ribeiro para promover estudos complementares sobre a universidade. Quanto ao papel inovador da UnB, João Cláudio Todorov afirma que:

[...] tratava-se de criar uma nova universidade com uma mentalidade acadêmica inovadora, em uma cidade em construção [...]. Era um projeto inovador. Enquanto na Europa e nos Estados Unidos discutia-se a interdisciplinaridade, esta passava a ser a marca registrada da Universidade de Brasília. Enquanto em outros países discutiam-se novos modelos de organização universitária, baseados em princípios de planejamento a médio e longo prazo, com a participação da sociedade e da comunidade universitária, isto era estabelecido na UnB. (TODOROV, 1989, p. 7-8).

²³ SALMERON, Roberto A. *A universidade interrompida: Brasília 1964-1965*. Brasília: Ed. UnB, 1999.

O perfil da “nova capital”, como era conhecida Brasília na época, exerceu de imediato uma forte atração sobre o jovem Lafeté. A perspectiva da inovação já se fazia presente na concepção do espaço formador. De acordo com Todorov, a inovação era o princípio de formação do espaço de ensino superior e a interdisciplinaridade já era perspectiva para a formação. Para Darcy Ribeiro²⁴, um dos idealizadores da UnB, o espírito da universidade se explicita no desejo e na liberdade de pensar, de pesquisar, de ensinar, na sua compreensão como “a Casa, o Centro, o Coração da consciência e da cultura brasileira” (RIBEIRO, 1989 *apud* OLIVEIRA *et al.*, 2006, p. 119-120), e, ainda, na esfera de liberdade que deve presidir o trabalho docente, pois segundo Darcy Ribeiro, esse era o espírito de Anísio Teixeira, seu companheiro no projeto. Ele reforça os princípios estabelecidos para aquele espaço de conhecimento afirmando que “nesta universidade ninguém, professor ou aluno, será punido ou premiado, jamais, por sua ideologia. É o princípio do respeito recíproco, da tolerância, da liberdade docente.” (RIBEIRO, 1989 *apud* OLIVEIRA *et al.*, 2006, p. 120). Tal premissa era de seduzir o mais desconfiado dos mineiros.

Porém, o que se sabe é que o regime militar que se estabelece no país nos anos subsequentes não compactua destes ideais preconizados para a instituição e a UnB, assim como o seu futuro crítico, logo sofreriam as agruras do duro regime (1964-1985). A universidade é rigidamente castigada, e se vê diante de mudanças de toda espécie, relacionadas aos seus ideais democráticos, sofrendo várias intervenções e ações de caráter político, que acabam descaracterizando o seu projeto inicial.

A partir da segunda metade da década de 1960, ocorrem significativas rupturas com o projeto dos idealizadores da UnB, incluindo “extinção do mandato de Anísio Teixeira e a nomeação do reitor protempore Zeferino Vaz, a definição de normas reguladoras para o Diretório Central dos Estudantes, afastamentos e demissões de professores, passeatas, protestos e invasões do campus, mudança no Estatuto.” (OLIVEIRA *et al.*, 2006, p. 122).

Segundo Todorov:

A Universidade de Brasília quase foi fechada. Centenas de professores viram-se obrigados a deixá-la, não aceitando corroborar uma política de destruição da universidade, nem admitindo aceitar subordinar aquele projeto acadêmico a diretrizes políticas autoritárias e antipopulares. (TODOROV, 1989, p. 8).

²⁴ RIBEIRO, Darcy. Universidade para quê? Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1986.

De acordo com Oliveira, Dourado e Mendonça, os anos do regime militar foram marcados por invasões, lutas e resistências e o que se observa no cenário político a partir deste olhar sobre a Universidade eleita, em primeiro plano, para abrigar o sujeito de ideias inquietas se configura num cenário desfavorável, sob o ponto de vista de quem pretendia estabelecer-se na “nova capital” e empreender os estudos. O jovem estudante chegou a vir de Brasília “fugido”, escondido no carro da família, acuado pela perseguição militar na universidade, especialmente pelo seu envolvimento com o movimento estudantil. (Figura 9).

Brasília ainda se revela uma ponte de coincidências entre as trajetórias do poeta Mário de Andrade e a do crítico João Luiz Lafetá, e diz respeito à experiência de ambos, cada um em sua época, na Capital do país. No Rio de Janeiro, a Universidade do Distrito Federal – UDF – despontava como centro de ensino inovador no Brasil nos anos 1930. E com Mário, também enfrentaria dificuldades políticas provocadas pela revolta comunista de novembro de 1935. Vejamos como isto se deu:

Logo em dezembro Pedro Ernesto foi obrigado a demitir seu secretário de Educação Anísio Teixeira, o reitor da UDF Afrânio Peixoto e vários professores, abrindo-se assim uma grave crise no interior da universidade recém-criada. Poucos meses depois o próprio prefeito seria preso, isto sem falar que também para esta universidade, logo após sua inauguração, foi articulada a vinda de uma missão francesa composta de professores de diferentes áreas como Eugène Albertini, Henry Hauser, Jacques Perrot, entre outros. (A ERA VARGAS..., 2017)²⁵.

Tal fato passaria despercebido se não fosse Mário o eleito de Lafetá para o desenvolvimento de um dos seus estudos mais significativos, entre outras similaridades na trajetória. Afinal, ambos migraram, mesmo que provisoriamente, para a capital do país buscando, talvez, as mesmas coisas.

²⁵ *A Era Vargas - 1º tempo - dos anos 20 a 1945* é o título de um CD-ROM lançado pelo CPDOC – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, da Fundação Getúlio Vargas – em 1997. Seu conteúdo foi adaptado para ser o primeiro produto disponibilizado na página *Navegando na História* do portal CPDOC/FGV. São 126 textos, 300 imagens e 140 biografias apresentados em três módulos temáticos: Os Anos 20; Anos de Incerteza (1930 - 1937) e Diretrizes do Estado Novo (1937 - 1945). Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/RadicalizacaoPolitica/UniversidadeDistritoFederal>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

1.4.2 Em solo paulistano

Para Júlio de Mesquita Filho²⁶ a Universidade de São Paulo possuía uma missão diferenciada em relação à formação intelectual brasileira: “Vencidos pelas armas, sabíamos perfeitamente que só pela ciência e pela perseverança no esforço voltaríamos a exercer a hegemonia que durante longas décadas desfrutáramos no seio da federação.” (MESQUITA FILHO, 1969 *apud* HEY; CATANI, 2006, p. 321). Fernando de Azevedo²⁷, importante figura da educação no Brasil declara: “Ou nós educamos o povo para que dele surjam as elites, ou formamos elites para compreenderem a necessidade de educar o povo.” (AZEVEDO 1937 *apud* HEY; CATANI, 2006, p. 321).

Em primeiro plano, somos mais ou menos conscientes da amplitude e complexidade que envolve as instituições às quais nos referimos e que ultrapassa a barreira do observável, sendo que aqui será considerado apenas o que nos interessa e se relacione ao nosso objeto, especialmente no que se refere à implantação da Universidade de São Paulo, que de agora em diante denominaremos USP, e FFCL a Faculdade de Filosofia Ciências e Letras. Ainda que de maneira bastante elementar, faz-se circunstancial as considerações sobre a USP, que é parte de um projeto político-social de dimensões muito além das consideradas neste trabalho, e cujos objetivos se relacionam diretamente ao projeto de crescimento e modernização do Brasil. Nesse contexto, a execução do referido projeto enfrentou dificuldades que, numa análise rasa, se assemelham àquelas encontradas pelo futuro crítico para si mesmo, quando se estabelece em São Paulo e ingressa na universidade dos sonhos de Mesquita Filho.

O contexto político e histórico não se mostrou favorável ao jovem estudante, mas promissor para o militante, ainda candidato a crítico de literatura, que em Brasília viveu períodos conturbados.

A maior universidade brasileira, embora se espelhe no modelo americano, é fruto de atos explicitamente políticos. (BOURDIEU, 1996). O professor universitário Sérgio Miceli²⁸, nos direciona sobre o assunto:

²⁶ MESQUITA FILHO, Júlio. *Política e cultura*, São Paulo: Martins, 1969.

²⁷ AZEVEDO, Fernando de. *A educação pública em São Paulo – Problemas e discussões*. Inquérito para O Estado de S. Paulo em 1926. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1937.

²⁸ MICELI, Sergio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil: 1920-1945*. São Paulo: Difel, 1979.

Ao invés de se darem conta da emergência de demandas sociais que haviam sido represadas por falta de canais de expressão e participação, os dirigentes da oligarquia paulista atribuem as derrotas sofridas em 1930 e 1932 à carência de quadros especializados para o trabalho político e cultural e, escorados nesse diagnóstico, passam a condicionar suas pretensões de mando no plano federal à criação de novos instrumentos de luta: a Escola de Sociologia e Política, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras no contexto da nova Universidade de São Paulo, o Departamento Municipal de Cultura, são iniciativas que se inscrevem nesse projeto. (MICELI, 1979 *apud* HEY; CATANI, 2006, p. 233).

A retomada histórica da criação da USP, neste trajeto, adquire importância, pois representa, de certo modo, a concretização, ainda que no nível idealizado, de um modelo de educação superior que há muito se desejava no país.

Naquele momento, a então criada e instalada Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras – FFCL representava a concepção de seus fundadores, sendo entendida como instituição que deveria conter todas as virtudes que eram atribuídas à Universidade como um todo, qual seja, o lugar do refúgio do espírito crítico e objetivo, do universal, da cultura livre e desinteressada. Ela era entendida como o local adequado onde seriam formados os novos quadros de dirigentes capazes de ultrapassar a visão profissional e técnica restrita que caracterizava os cursos superiores dominantes até então.

É perceptível que o projeto da USP se atrela diretamente ao projeto de domínio político de uma elite dirigente. Segundo Hey e Catani, o conflito passa a existir dentro da universidade, pois as faculdades de Direito, Engenharia e Medicina se opõem à existência dos cursos relacionados às humanidades, provavelmente movidos pela disputa de espaço que permeia o meio universitário de modo geral até os dias atuais, ainda mais numa universidade que sempre enfatizava

[...] a formação profissional e não somente a formação da “cultura humanística”, que visava conteúdos não profissionalizantes ligados aos aspectos globais da sociedade. A FFCL tinha os cursos de Filosofia, Ciências e Letras com suas respectivas divisões. A seção de Filosofia tinha as cadeiras de Filosofia, História da Filosofia, Filosofia da Ciência e Psicologia; a seção de Ciências tinha 6 cadeiras: Ciências Matemáticas, Ciências Físicas, Ciências Químicas, Ciências Naturais, Geografia e História, Ciências Sociais e Políticas; a seção de Letras comportava 12 cadeiras: Linguística, Filologia Comparada, Filologia Portuguesa, Literatura Luso-Brasileira, Língua e Literatura Grega, Língua e Literatura Latina, Língua e Literatura Francesa, Língua e Literatura Italiana, Língua e Literatura Inglesa, Língua e Literatura Alemã, Língua Tupi-Guarani e Técnica e Crítica Literária. (HEY; CATANI, 2006, p. 235).

Destaca-se aí a Cadeira de Crítica Literária. Certamente um diferencial em relação às outras instituições. Se a UnB representava o novo, o moderno, a USP era o centro pensante. O cérebro do país em sua cidade mais rica. O deslocamento para São Paulo tinha sido uma jogada certa para o aspirante a crítico. A elite pensante brasileira estava (ou se formava) em São Paulo e na USP.

O papel originalmente atribuído à FFCL estabelecia que: os cursos básicos, comuns e propedêuticos deveriam ser nela centralizados; ela seria uma espécie de universidade dentro da própria universidade; deveria ditar e garantir às demais escolas, faculdades e institutos os novos padrões de ensino e pesquisa básica e aplicada, bem como a formação de docentes e de pesquisadores; deveria realizar a integração dos cursos e das atividades acadêmicas de toda a USP. (HEY; CATANI, 2006, p. 235).

Outro aspecto apontado pelos autores do estudo se refere ao tipo de estruturação que foi dada ao projeto com a contratação de mestres estrangeiros com o objetivo de começar, naquela faculdade, o cultivo de estudos ainda inéditos no país, assim como implantar uma tradição voltada para a pesquisa de nomes não conhecidos ainda no Brasil, “altos estudos desinteressados, com a conseqüente formação de um novo quadro de intelectuais e especialistas de alto nível.” (HEY; CATANI, 2006, p. 236).

Com esse declarado objetivo, e visando a implementação de um modelo pioneiro para a universidade recém-criada, o então governo do Estado de São Paulo contratou fora do país, especialmente na Europa, os professores que assumiriam as aulas a partir de então na instituição:

Teodoro Ramos (catedrático da Politécnica e primeiro diretor da FFCL) foi encarregado de escolher e contratar a missão estrangeira. Três foram as missões: a alemã (5 professores), a francesa (7) e a italiana (6), além de um professor português e um espanhol para Língua e Literatura. Os franceses foram arregimentados pelo professor Georges Dumas, antigo conhecido da família Mesquita. Basicamente, foi o responsável pela vinda, ao longo dos primeiros anos, de docentes de Filosofia (Etienne Borne, Jean Maugüé), Sociologia (Paul Arbousse-Bastide, Claude Lévi-Strauss e Roger Bastide) e Geografia (Pierre Monbeig e Pierre Deffontaines). Os professores alemães se concentraram nas áreas de Zoologia, Botânica e Química e, os italianos, em Cálculo e Matemática. (HEY; CATANI, 2006, p. 236).

Tal cenário, de certo modo, explica a utilização de nomes ainda tão desconhecidos no universo intelectual brasileiro pelo nosso crítico em suas pesquisas: produzir conhecimento era uma questão de formação da própria identidade da instituição. Em seu

artigo “Teoria Literária e Literatura Comparada”, Sandra Nitrini nos ajuda a entender melhor essa questão quando nos diz que:

Um dos princípios adotados por Antônio Candido, nos primeiros cursos de Teoria Literária da década de 60, ou seja, trabalhar com textos de autores contemporâneos se solidificou também na pós-graduação, chegando a criar uma espécie de tradição na área de Teoria Literária e Literatura Comparada. O outro princípio, relacionado a uma atitude de tratamento do texto, evitando teorizar demais e *valendo-se dos conceitos como instrumentos de análise* também se enraizou e acabou por constituir um traço do que se poderia chamar a tendência da Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH da USP. (NITRINI, 1994, p. 476-477, grifos nossos).²⁹

Era, portanto, uma espécie de projeto institucional, cujo maior objetivo se voltava para o compromisso de formar aqueles que seriam os formadores pensantes para o modelo de país que se almejava. Lafetá logo se encaixa no perfil desejado, mesmo contrariando a tradição da própria universidade.

A chegada do grupo liderado por Roger Bastide na Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da USP deu origem à pesquisa colaborativa e interdisciplinar dentro do espaço universitário, transformando a FFLC em uma espécie de identidade pedagógica dos cursos coordenados por Antonio Candido, dos quais Lafetá passou a ser assíduo frequentador. No nosso entendimento, tal fato se torna significativo, tendo em vista o ambiente que se instalara na universidade, inclusive no que diz respeito à receptividade dos locais em relação aos estrangeiros:

[...] a partir de entrevista com Roger Bastide constatou que havia um clima hostil à missão francesa por parte dos católicos, que julgavam os professores franceses de esquerda; por parte das escolas profissionais, que achavam que o Brasil não precisava de humanismo, mas de técnicos para o seu progresso econômico; por parte dos integralistas, que defendiam um nacionalismo de direita e julgavam dispensável a presença de professores franceses na Faculdade. (HEY; CATANI, 2006, p. 236).

Assim, o inusitado modelo pedagógico adotado e que se instituiu pela metodologia da pesquisa colaborativa interdisciplinar se constituía como novidade no campo acadêmico, inclusive com a constituição de grupos de estudos compostos de profissionais de diversas áreas do conhecimento. Na introdução à edição brasileira da obra *Pesquisa*

²⁹ Sandra Nitrini é professora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP.

*Comparativa e Interdisciplinar*³⁰, de Roger Bastide e outros autores, Luiz Eduardo Soares declara que

[...] após a II Guerra mundial, paralelamente ao desenvolvimento das ciências sociais e humanas, surgiu um crescente interesse pelo intercâmbio entre disciplinas e pela pesquisa interdisciplinar. O modo de realização mais difundido, entretanto, talvez ainda seja a investigação multidisciplinar individual. (SOARES, 1976, p. 7).

O propósito de tais pesquisas, que se constituíam em um trabalho pioneiro no campo acadêmico, era produzir material teórico e aumentar o acervo bibliográfico brasileiro no campo das ciências sociais, face ao número bastante limitado de obras produzidas no Brasil. É importante ressaltar que o objetivo da FFLC era a produção científica e não a formação de professores, e ainda facilitar o debate e a discussão em torno de problemas concretos como, por exemplo, a situação (naquele momento) das pesquisas subordinadas às ciências sociais e humanas no país. Nesse sentido, a pesquisa interdisciplinar

[...] não se limita a mera justaposição de disciplinas ou convocação de contribuições diversas objetivando uma convergência focal que *iluminaria* o objeto comum, estabelecendo com precisão seus contornos, isto é, compondo-o pela simples adição de informações. (SOARES, 1976, p. 9).

Portanto, o que percebemos é que essa prática institui na USP a organização do trabalho por grupos de pesquisa, do qual João Luiz Lafetá passa a fazer parte quando ingressa na FFLC em 1969. E neste tipo de trabalho institucionalizado encontramos elementos importantes para compreender a escrita do crítico que se dedicava ao extremo a sua produção científica, embora seja curioso, nesse sentido, que Candido tenha dito que Lafetá não era “dado à pesquisa propriamente dita, porque lhe interessava, sobretudo, a descoberta pela leitura, que sabia fazer de maneira criadora.” (CANDIDO, 2004, p. 11).

Encontramos, em Lafetá, ressonância daquele aspecto do seu trabalho que exigia do pesquisador o que Roger Bastide chama de necessidade de “padecer de um certo cunho autodidata”, o que explica, em certa medida, porque as pesquisas de caráter interdisciplinar e transcultural exigiam o conhecimento de inúmeras publicações

³⁰ Os artigos publicados neste livro se referem a um estudo encomendado pela UNESCO a respeito das principais correntes de pesquisa em Humanidades e Ciências sociais na época e continham pesquisas recentes ou mesmo ainda não publicadas. Grafia atualizada.

(inclusive trabalhos inéditos no campo científico) que o pesquisador deveria ter em sua própria especialidade.

Nos grupos que se formaram com o propósito de promover a referida modalidade de pesquisa existiam dois tipos de orientação: a primeira, voltada para a prática (terapêutica ou preventiva, pois envolvia psicólogos, psiquiátricos, médicos, sociólogos, antropólogos, entre outras áreas do conhecimento dentro da universidade ou mesmo fora dela), dependendo da pesquisa a ser desenvolvida, e a outra para o “conhecimento mais adequado da realidade, em sua rica complexidade, fazendo convergir para o objeto de estudo (como, no teatro, os refletores luminosos que se cruzam sobre a estrela do balé) as perspectivas das diversas ciências.” (BASTIDE, 1976, p. 4).

O que se percebe, segundo o relato do mestre francês, no espaço de tempo em que essas pesquisas começaram a ser desenvolvidas, é que não existe ainda um método esquematizado, definido ou mesmo estruturado, mas um conjunto de conselhos, mais de ética que de lógica, e que se volta, principalmente, para reflexão sobre as experiências já feitas. Esse, ao que nos parece, seria então o princípio ou o fio condutor para o que mais tarde Bastide instituiria como o “método dos refletores convergentes”, com uma organização própria que ele chamaria de “concêntrica”, e que buscaria reunir os pesquisadores em um espaço comum, em intervalos regulares, para discussões e reflexões, semanais ou mensais, mesmo que cada um desenvolvesse, de modo individual, o seu trabalho em seu próprio campo.

Daí compreendermos como se dava a divisão do trabalho dentro do grupo de Candido, inclusive com a divisão de tarefas entre homens e mulheres. O que nos chama a atenção é a maneira como os indivíduos, mesmo que desenvolvessem um grande trabalho de forma individual, se “apagavam”, numa espécie de renúncia coletiva que se dava em detrimento do grupo, muitas vezes ficando no completo anonimato. O que já é bastante sugestivo para nós.

Assim, torna-se compreensível que esse tipo de trabalho gerasse, com frequência, conflitos internos de caráter às vezes irreversível, inclusive entre as profissões envolvidas. Talvez, essa constatação nos explique (salvo engano) o fato, por exemplo, do aparecimento de desertores dentro da própria equipe multidisciplinar (como no grupo de Antonio Candido), ao que pode se ligar a controvérsia em torno do “sequestro do barroco” por Candido na sua *Formação da Literatura Brasileira – Momentos Decisivos* (1750-

1836), segundo Haroldo de Campos, ex-aluno de Candido, mas isso já é outra história que não aprofundaremos aqui.

Controvérsias à parte, necessário se faz compreender a finalidade dos grupos de pesquisa que foram formados, e de que forma essas pesquisas se relacionavam ao trabalho do nosso crítico, e, especialmente, compreender como ele se valeu dessa metodologia na elaboração da sua maneira própria de ler a obra literária e produzir o seu texto crítico. Nada passaria despercebido a um exímio e perspicaz estrategista.

Nessa direção, os acontecimentos relatados pela pesquisadora Irene Cardoso³¹ (1982 citada por HEY; CATANI, 2006) se tornam esclarecedores à medida que evoluem, pois retratam os bastidores de uma instituição que pretendia se estabelecer e tem em seus aliados seus principais rivais, mas se torna rival de si mesma. Mais um paradoxo entre tantos outros quando se trata de analisar os objetivos de sua criação e os problemas que enfrentava internamente.

Conforme entrevista com Cruz Costa, o jornal *A Gazeta* teria combatido intensamente a Universidade, especialmente a vinda dos professores franceses para a Faculdade. [...] A reação das faculdades profissionais da própria Universidade expressava a luta interna que foi travada para a implantação da FFCL, expressa nos debates do Conselho Universitário, contra a ideia da integração naquela Faculdade de todas as cadeiras de conteúdo não profissionalizante da Universidade. (CARDOSO, 1982 *apud* HEY; CATANI, 2006, p. 236).

Já no final dos anos 30, o cenário que se estabelece é de completa impossibilidade de que os objetivos propostos para que a FFCL viessem a se consolidar e transformar-se em modelo para as outras unidades dentro da universidade. Só a partir do Decreto-Lei 13855, de 29 de fevereiro de 1944, a USP se torna autarquia com o reitor assumindo status de Secretário de Estado.

Quando Lafetá se matricula na USP em 1969, esse é o cenário há pouco implantado e com o qual se ele depara: clima de organização do espaço, definição de papéis e mudanças estruturais no estatuto da instituição, pois embora possuísse o status de autônoma, a universidade se apresentava múltipla no plano da realidade. O discurso girava em torno de dois eixos: o projeto de modernização da escola pública e o projeto de

³¹ CARDOSO, Irene R. *A universidade da comunhão paulista*. São Paulo: Autores Associados/Cortez, 1982.

modernização da própria universidade, com grandes nomes do cenário intelectual envolvidos na campanha.

De acordo com Hey e Catani, a referida campanha foi lançada em 1959 e comandada por professores e intelectuais da USP, entre eles Florestan Fernandes, Fernando de Azevedo, Almeida Júnior, Carlos Corrêa Mascaro, João Eduardo Villalobos, Fernando Henrique Cardoso, Laerte Ramos de Carvalho, Roque Spencer Maciel de Barros, Moisés Brejon, Maria José Werebe, além de Anísio Teixeira, Jayme Abreu e Lourenço Filho, sendo estes de outras instituições.

O grupo intelectual da USP, o qual se vinculava diretamente à FFCL, ao que se nota, é bastante sugestivo em sua ligação primeira com a sociologia, e representa, ao mesmo tempo, a força e a fraqueza do projeto original (os paradoxos não se distanciam), sendo que a força está no fato de esse grupo ser composto por especialistas em várias áreas do conhecimento e da cultura, formados pela própria instituição, e que estavam naquele momento contribuindo para o progresso científico enquanto professores e pesquisadores. A fraqueza seria nesses termos: “[...] sucedeu em São Paulo uma colisão entre o projeto *iluminista* das elites locais e a irresistível profissionalização de setores médios em ascensão social.” (MICELI, 1989, *apud* HEY; CATANI, 2006, p. 237, grifo nosso). Paralelamente a esse contexto, acontece o desmantelamento da FFCL como “modelo de formação universitária” o que de certa forma reforçou “a diferenciação entre as diversas unidades. Os cursos ditos tradicionais tendem a receber públicos mais homogêneos, provenientes de famílias mais próximas ao ambiente universitário.” (HEY; CATANI, 2006, p. 237). Nesse sentido, o público integrante da universidade se diversifica, pois na área de humanidades “[...] há maior abertura para setores antes alijados desse grau de escolaridade. Essas mudanças causam reflexões no próprio interior da instituição, cujos reflexos serão visíveis a partir das discussões acerca da reforma da USP nos anos 60.” (HEY; CATANI, 2006, p. 237).

Realidades que se esfacelam parecem ser uma constante na trajetória de Lafetá. Isso se dá na década em que fervilhavam os muitos choques entre grupos de diferentes opiniões e crenças doutrinárias que lutavam por reformas que, inexoravelmente, culmina com o Ato Institucional Cinco – o AI-5. Naquele momento, o que se vê é a promoção da cassação de inúmeros professores e, concomitantemente, a Lei da Reforma Universitária seguida de um período de modernização e reestruturação da universidade.

Esse cenário desenhado por contradições, esfacelamento de espaços, de estruturas e de ideologias, dentro do ambiente acadêmico, refletia na formação dos alunos, e, conseqüentemente, na percepção de mundo dos estudantes que vivenciaram de perto toda espécie de conflitos. Assim foi com muitos, assim foi com Lafetá: ele era o estrangeiro, o imigrante em sua própria terra. Como todos os outros, ele se encontrava num contexto de disputa de interesses. O campo é suprapartidário. A disputa que se estabelece não é para amadores. Há que se precisar de jogadores vorazes, astutos, capazes de assumir as responsabilidades à altura do batalhão de elite que se formava na universidade. Esses fatos decerto se relacionam ao fato de que era preciso responder e se adequar à altura.

Assim, podemos compreender que tal ambiente era estranho a Lafetá, isso porque este se via impelido a demarcar o seu território, de mostrar sua força no jogo do poder, que se inevitável no campo social, também não seria diferente no campo acadêmico, dentro do “espaço dos possíveis” a que se refere Bourdieu que, decerto, já vivenciava, como Lafetá, as agruras dos espaços sociais e o domínio que determinados agentes tinham sobre a direção das coisas:

[...] para levar às últimas conseqüências o método que estabelece a existência de uma relação inteligível entre as tomadas de posições no campo social, deveria apresentar os elementos sociológicos necessários em cada caso para a compreensão de como os diferentes especialistas estão distribuídos entre as diferentes abordagens porque, dentre os diferentes métodos possíveis, eles se apropriam de uns e não de outros. (BOURDIEU, 1996, p. 54).

A afirmação de Bourdieu colabora para comprovar a nossa tese de que a escolha por um método nem sempre se dá por afinidades, preferências ou “dons” como ingenuamente poderia se supor. Ela se faz por influência do ambiente, por questões de natureza institucional ou mesmo por falta de opção. Devido à sua origem “estrangeira” Lafetá pode ter sido direcionado, por exemplo, para a pesquisa sobre Mário de Andrade. Antonio Candido ligava-se diretamente a Gilda Mello e Souza. Foi Gilda (por intermédio de Candido), que na época coordenava pesquisa sobre Mário de Andrade, quem introduziu Lafetá no grupo pioneiro de estudos sobre o Modernismo, tema com poucas pesquisas naquela época.

Quanto a nossa referência a Pierre Bourdieu³², além das razões já expostas, destacamos o fato de que este possui, além do reconhecido e importante trabalho no campo das pesquisas relacionadas às Ciências Sociais, relações diretas com o campo das Letras que também está na base da sua formação, o que sem dúvida o habilita para as discussões que se estabelecem no espaço literário.

Como Lafetá, no que se refere à linguagem, Bourdieu experimentou o conflito da complexidade e ao mesmo tempo o da limitação desta para traduzir de forma profunda os grandes dilemas humanos que tomam corpo através da literatura, no que diz respeito à lógica interna dos objetos culturais, sua estrutura como linguagens.

Bourdieu também nos alerta sobre a necessidade de compreendermos (e pensar de modo relacional) sobre como as relações que estabelecemos entre o crítico (produtor) e seu espaço social se ligam ao pensamento como uma espécie de teia, pois “relacionar o produtor de obras culturais, campo literário, campo artístico, campo científico, etc.” acontece de forma que as relações se estabeleçam de forma objetiva entre as posições e “não podemos compreender o que ocorre a não ser que situemos cada agente ou cada instituição em suas relações objetivas com todos os outros.” (BOURDIEU, 1996, p. 60).

Os cenários que descrevemos compõem de alguma forma a paisagem interna e externa da escrita que tentamos compreender e se constroem pela ação entre sujeitos que se relacionam e têm interesses comuns (ou diversificados, em princípio). Mesmo que se distanciem pelo espaço físico ou temporal.

O último espaço descrito, portanto, não parecia favorável a um estudante do interior que tinha pretensões de se estabelecer em “terra de estrangeiros.” Não seria de se estranhar que também ele, a exemplo dos professores franceses, pudesse sofrer algum tipo de “sanção”. cremos que seja sobre esse aspecto que Rodrigo Ramassote (2006) levanta alguns questionamentos sobre o modo como as questões de gênero interferiram no rumo das pesquisas dentro da universidade a partir da criação dos referidos grupos de pesquisa, sobretudo no que diz respeito às funções destinadas aos homens e às mulheres.

Tendo em vista que 65% do corpo docente do Curso de Teoria Literária e Literatura Comparada (TLLC) era composto por mulheres, e que o percentual de pesquisadoras na pós-graduação era em torno de 58%, Ramassote aponta possíveis causas para a

³² Bourdieu, Pierre. “Espaço Social e Campo do poder”. Conferência proferida na Universidade de Wisconsin à Madison, Estados Unidos, em abril de 1989.

diferenciação. Uma delas se refere aos encargos destinados a um ou a outro grupo. As mulheres eram normalmente incumbidas das pesquisas de “menor reputação” quando se leva em conta as condições idênticas de trabalho e a formação homogênea, o que aponta que o pêndulo tendia para o lado masculino. Tal fato, descontados os equívocos, fez com Ramassote insinuasse que Lafetá tivesse sido preterido pelo mestre Candido. O autor, curiosamente no comentário de rodapé, demonstra certo “estranhamento” em relação à situação a qual Lafetá foi exposto: a despeito da qualidade do texto produzido por Lafetá, fruto de minuciosa e exaustiva pesquisa, ele foi direcionado para o grupo das mulheres e não obteve a recomendação para o “doutoramento”, o que comumente acontecia com os pesquisadores do grupo, especialmente os do sexo masculino. (RAMASSOTE, 2006). Ainda havia o problema com a origem. Lafetá, como já exposto, não provinha do circuito FFLC/USP. Assim,

Sob a supervisão de Candido, doutoram-se em sua grande maioria pesquisadores do sexo masculino provenientes de outras áreas integrantes do curso de Letras da USP ou críticos de renome vinculados a outros centros de pesquisa acolhidos pela área. (RAMASSOTE, 2006, p. 106).

Embora no mestrado o número de mulheres fosse superior, no doutorado a liderança era masculina. Outro aspecto a ser ressaltado nesse sentido pode confirmar a nossa tese de que a situação não tenha sido favorável ao crítico norte-mineiro por causa da sua descendência não aristocrata, digamos assim:

Enquanto no nível de titulação de mestrado avulta a participação de mulheres matriculadas na pós-graduação (11 mulheres para 6 homens), o contingente masculino defendendo teses de doutorado suplanta ligeiramente o total de mulheres (9 homens para 8 mulheres). Apesar da relativa igualdade, a diferença significativa reside na procedência institucional dos pesquisadores. (RAMASSOTE, 2006. p. 112).³³

Portanto, havia uma espécie de “pedras marcadas” dentro da universidade que, a nosso ver, representava uma barreira a ser superada. Ressalta-se ainda que a incursão de

³³ É importante ressaltar que Candido se redimiou da não indicação de Lafetá ao doutoramento na sessão de homenagem realizada pelas duas universidades, USP e UNICAMP, em 10 de abril de 1996, três meses após a morte do crítico. Candido se declara arrependido de não ter recomendado a tese diretamente ao doutorado, pela “qualidade excepcional do trabalho.” Nomes de peso integraram o evento, como Nádya Gotlib, João Alexandre Barbosa, Lygia Chiappini, entre outros colegas e orientandos de Lafetá. Nesta seção, também compareceram familiares do crítico. Antonio Candido não compareceu. Enviou carta, a qual foi lida na abertura do evento, com as devidas justificativas. (RAMASSOTE, 2006).

Lafetá na carreira de magistério na USP não se deu de forma imediata. Primeiro, ele peregrinou pelas escolas públicas e privadas da capital paulista, quando se matriculou no curso de pós-graduação naquela instituição e só então, em 1980, foi efetivado através de concurso, tendo anteriormente atuado como professor auxiliar e não recebendo sequer um tostão.

Diante do exposto, é possível perceber o contexto em que se deu o encontro entre João Luiz Lafetá e Antonio Candido. O mestre relatou o seu ponto de vista inicial sobre o aluno. Segundo aquele, Lafetá desde o primeiro momento destoou dos seus demais alunos. Primeiro, ironicamente, por não tomar uma nota sequer das suas aulas, o que para ele não era um comportamento considerado comum entre os estudantes, (embora o próprio Candido justificasse que isso seria estratégia de Lafetá para não perder tempo escrevendo, o que poderia desviar sua atenção de algo importante) e segundo, porque tantos anos depois suas aulas se tornaram verdadeiras conferências, tendo como público, muitas vezes, senhoras da sociedade, estudantes de outras áreas (não achava explicação para um aluno do interior se portar de maneira diferenciada). Seus cursos eram procurados não só pela comunidade acadêmica, mas pela sociedade como um todo.

Nesse primeiro momento, o perfil heterogêneo do público discente que confluía ao curso, composto de estudantes egressos de diversas áreas de conhecimento (direito, pedagogia, ciências sociais, etc.), escritores, pesquisadores de áreas afins e curiosos – como lembra Lopez “vinha gente do cinema – o Maurice Capovilla, o Rudá de Andrade, às vezes, até o Paulo Emílio Salles Gomes. Vinham senhoras da alta sociedade [...] Lígia Fagundes e compareciam os matriculados, quase tudo meninada” (Lopez, 1992, p.43) – acabavam por transformar as aulas num processo coletivo de reflexão e debate. (RAMASSOTE, 2006, p. 65).

O relato acima corrobora a afirmação feita anteriormente: o ecletismo dos grupos que se formaram, com o objetivo de organizar as equipes multidisciplinares que seriam responsáveis pela execução do trabalho que se tornaria realidade dentro da FFLC.

Para Ramassote, a cadeira de Teoria Literária foi criada praticamente para que Candido se estabelecesse no Departamento de Letras, onde as vagas haviam sido preenchidas por outros professores. Então, foi criada a disciplina Teoria Geral da Literatura, com a aprovação do Conselho Universitário, e Candido foi nomeado o responsável. A disciplina sob a sua orientação funcionava, naquele momento, como uma introdução à área de Ciências Humanas que já acontecia nos cursos de Direito, Educação e História, entre outros. Para tanto, Candido contou com o apoio dos professores Mário

de Souza Lima, João Cruz Costa e Fernando de Azevedo. Em entrevista em 15 de junho de 2005, Candido relatou que não fora criada especificamente a cadeira, mas sim o Curso de Teoria Geral da Literatura e que ele, Candido, foi contratado como professor colaborador, embora percebesse os dividendos de professor titular. (RAMASSOTE, 2006, p. 54).

Os cursos que Lafetá fez com Antonio Candido tiveram duração de dois semestres cada um. E como Candido dizia, era possível aprofundar o “pouquinho que havia aprendido um ano antes.” (LAFETÁ, 1980, p. 26). O objetivo era definido: estudar Literatura e Sociedade, fazer o mestrado e tentar uma bolsa para o exterior. Esse desejo se realizaria um ano mais tarde, pois em 1981 Lafetá consegue a bolsa para o pós-doutoramento quando se transfere momentaneamente para Paris e se especializa nos estudos sobre as vanguardas.

Lafetá, possivelmente influenciado pela forte presença intelectual de Antonio Candido, assume de vez a profissão de professor sem deixar de lamentar o péssimo estado da educação pública secundária em São Paulo – opinião formada a partir da experiência como professor na capital paulista quando precisou de recursos para arcar com a sua estada. Sua experiência com a escola secundária até a mudança para São Paulo se deu de modo específico, nas redes particular e pública de ensino: no Colégio Marista São José, em sua cidade natal e depois em Belo Horizonte, no Colégio Santo Antônio (em regime de internato) – escolas de classe média alta, frequentadas por alunos com boas condições financeiras – e na rede pública, no Colégio Estadual de Minas Gerais. A experiência como aluno e professor na rede pública de ensino básico não satisfez Lafetá, principalmente pelo descaso das autoridades. (LAFETÁ, 1980, p. 27). Em seu Memorial ele relata o próprio desempenho, tanto nessas instituições quanto na USP.

Creemos que com as considerações feitas até aqui, já seja possível caminharmos para os textos que adotamos para a nossa discussão, pois o crítico já está situado em seu *locus* de formação e atuação.

1.5 A Crítica Social

Segundo Leandro Konder (2005), um crítico de tendência luckacsiana tem excelentes razões para admirar romances como *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, ou

Policarpo Quaresma, de Lima Barreto, ou ainda *Agosto*, de Rubem Fonseca, e *Viva o povo Brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro. O que Konder quer nos dizer com isto?

Se tivermos consciência da discussão que esse autor estabelece em torno da interpretação do romance enquanto gênero literário e das distâncias, estéticas e filosóficas, que separam dois críticos contemporâneos entre si (constantes referências de Lafetá) cujas obras eram partes componentes do seu acervo bibliográfico como Georg Luckács e Walter Benjamin, teremos condições de compreender a questão. Isso porque, segundo Konder, Luckács sublinha a “continuidade nos processos históricos”, na busca da coerência, ao passo que Benjamin “desconfia radicalmente da continuidade, dispensa autocríticas, alerta para a necessidade de ‘escovar a história a contrapelo’ e nos concita a questionar a veracidade e a face que a história nos apresenta, que é uma construção ideológica [...]” (KONDER, 2005, p. 31). De certo modo, isso pode se ligar à concepção de Lafetá em torno da leitura de *Candido*, quando critica a sua visão iluminista, a exemplo de Haroldo de Campos, que também aponta o caráter linear e “ideológico-substancialista” com que o autor da *Formação da Literatura Brasileira* fazia “circular pelo mais lúcido e elegante (enquanto articulação do modelo explicativo) ensaio de reconstrução historiográfica de nossa evolução literária.” (CAMPOS, 1989, p. 12).

Konder ainda aponta as divergências, a princípio inconciliáveis, entre os dois críticos que nos mostram que, embora sejam concepções distintas, ambas são válidas e totalmente produtivas ao que se propõem na análise do centenário gênero literário e são, muitas vezes, complementares. Segundo Lafetá, Luckács condenava a arte de vanguarda, pois ele a acusava de subjetivismo por considerar o homem de modo não histórico, não relacionado à objetividade social. Vejamos:

A hipertrofia do sujeito praticada pela vanguarda leva a vários erros subsequentes: não se faz mais a separação entre possibilidades concretas e abstratas, e assim degrada-se o real efetivo; não se percebe mais a unidade indissolúvel entre interior (subjetividade) e exterior, e dessa forma a realidade acaba existindo apenas com criação da consciência humana; daí aparecer como traço básico dessa concepção de mundo uma espécie de esquizofrenia que se revela nos temas da vida dupla do incógnito, do caráter impenetrável do ser, da solidão, tudo dirigindo-se por fim, a uma predileção pelo patológico e pela descrição dos estados mórbidos. (LUCKÁKS *apud* LAFETÁ, 1980, p. 96).

Assim, para Luckács, o problema estaria no fato de que essa arte se encontrava imersa na ideologia, o que geraria uma espécie de falseamento do que seja real e

verdadeiro na realidade histórico-social. E, por não ter perspectiva de diferenciar entre o “superficial e o principal, o episódico e o decisivo, o importante e o anedótico, falta-lhe também finalidade, não tem alternativa, e assim, perde sua força crítica.” (LAFETÁ, 1980, p. 96).

O que se percebe, é que muitos críticos se colocam em constante embate com seus próprios contemporâneos. Mesmo que estejam com a razão (considerando o seu ponto de vista), e mesmo que criem estratégias diferenciadas para chamar a atenção para si mesmos, muitas vezes propondo interpretações (inicialmente) contrárias ou contraditórias em relação a determinado modo de pensar (geralmente o que está em voga), eles acabam situando-se no mesmo patamar em relação à literatura, apenas com maneiras diferentes de ver o mundo – geralmente ligadas às suas ideologias e origens – mas que convergem para o mesmo. São, na verdade, dois lados da mesma moeda, como bem colocado por Benjamin e Luckács.

Assim aconteceu quando os concretistas acentuaram uma rivalidade entre Mário e Oswald de Andrade, encobrendo outra disputa nos bastidores literários de São Paulo: a primazia por um modelo de análise literária que tenderia ora a vê-la como um produto social, ora como um discurso estético autônomo. Desse modo, haveria dois times em campo: a crítica sociológica e a crítica estruturalista. Ou, mais precisamente, de um lado Antonio Candido, de outro Haroldo de Campos, como nos aponta a pesquisa de Anderson Pires da Silva em sua tese “Uma história privada do Modernismo.” (SILVA, 2006, p. 14).

Postura críticas opostas ou diferenciadas entre si surgem de tempos em tempos na história literária brasileira. Mesmo entre escritores contemporâneos. Um exemplo, segundo Silva, se refere à postura crítica em torno dos ensaios de Silviano Santiago e Eneida Maria de Souza. Silviano esboça, em vários ensaios, como “Fechado para balanço”, “A permanência da tradição no discurso modernista”, “O intelectual modernista revisitado”, “Vale quanto pesa”, “Oswald de Andrade ou elogio da tolerância”, a necessidade de rever o projeto modernista, tanto em seus aspectos individuais quanto o seu lugar dentro do quadro geral da modernidade.

Nessa proposta, Silva desfaz a tensão Mário x Oswald, pensando-os como parte de um mesmo processo. Ou seja, embora dicotômicos, concorrem para a mesma coisa. “Silviano busca no discurso modernista a permanência da tradição colonial, algo que Candido excluiu da ‘formação’ da literatura brasileira.” (SILVA, 2006, p. 16-17).

Ora, se Haroldo de Campos não discordasse em algum ponto, seríamos todos unânimes e, decerto, portadores de certo marasmo em relação ao nosso interesse pelo conhecimento, isso sem mencionar o quanto as questões avançam com as desconfianças que se abrem a novas interpretações.

Resta-nos, por ora, reafirmar o que Bastide (1979) já havia suscitado: por mais discussões que suscitem as obras e os autores, no fim todos concorrem para a mesma coisa: colocar a literatura brasileira, através da crítica literária, em discussão. Nesse sentido, é possível desfazer o campo de tensão que foi criado entre Mário x Oswald, por exemplo, se pensarmos neles como partes de um mesmo processo. Eles seriam, portanto, uma espécie de Lennon & McCartney no capítulo modernista da nossa literatura. (SILVA, 2006).

O que se percebe, é que independentemente do tempo e da corrente estética em vigor, os embates de ideias em torno da criação literária sempre foram motivo de discussão. Sejam eles em torno de Sílvio Romero e José Veríssimo, Mário e Oswald, Candido e Haroldo de Campos, Eneida Maria de Souza e Silviano Santiago, entre outros famosos. “Talvez Antonio Candido esteja certo quando diz que sobre eles repousa uma dialética fundamental para a cultura brasileira.” (SILVA, 2006, p. 16).

Capítulo 2

UM MÉTODO PARADOXAL I: DOIS LADOS DA MESMA MOEDA

Neste percurso, muitas são as produções do jovem crítico, provavelmente permeadas por sonhos e desilusões acadêmicas. Aos alunos restava construir seus caminhos, mas no caso do pelotão de elite, cabia a incumbência de se articular ao projeto da própria universidade.

Dentre os vários trabalhos de Lafetá neste interstício, já caminhando definitivamente (embora este seja um termo contraditório para o crítico) em direção à crítica literária, destacaremos um que data de 1972, ano em que ele ainda era aluno de Antonio Candido. Nesse trabalho ele retrata a poesia de Carlos Drummond de Andrade, tendo como ponto de partida a observação de Wolfgang Kaiser sobre a natureza do poema lírico, uma inspiração da “*estética* de Hegel.” (LAFETÁ, 1980, p. 28).³⁴ Esse texto será considerado com o propósito de estabelecermos um ponto de vista que permita a compreensão da evolução da escrita do crítico à medida que outros emergem.

Apesar de esse texto ser uma das primeiras produções teórico-críticas de Lafetá, nele já percebermos os termos que o acompanhariam dali em diante, inclusive para aquele aspecto que Ivone Daré Rabello nos chama atenção: a presença do paradoxo ou da antinomia como recurso para a análise, a tensão como palavra definidora do conflito de possibilidades que se abrem na interpretação. Outro aspecto desta fase do escritor já é presença da análise subjetiva, com dose alta de insinuações subjetivas. As hipóteses são levantadas e, na medida do possível, esclarecidas a partir de uma esquematização (influência possível de Candido) que já se apresenta forte, revelando a sua acentuada capacidade para a análise estrutural do texto, no caso o poema “Campo de Flores”³⁵ de Carlos Drummond de Andrade. A escolha não é gratuita.

Segundo Davi Arrigucci Jr., o mestre Candido é quem dava a direção, que extrapolava os muros da própria universidade, o que era considerado como de muito impacto por um dos seus discípulos: “[...] Candido trazia para dentro da universidade o estudo da literatura moderna, que antes ali não existia [...]. De repente trazia Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Cecília Meireles, Drummond.” (ARRIGUCCI JR., 1999, p. 344).

³⁴ Texto publicado originalmente na Revista de Estudos Brasileiros/USP em 1972, p. 113-123.

³⁵ In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro Enigma*. Editora José Olympio, 1969.

Tal escolha, ao que tudo indica, não era gratuita, muito pelo contrário. Na opinião de Ramassote era estratégica, pois Candido “possuía relações pessoais e intelectuais com os principais autores do movimento modernista, [inclusive Mário de Andrade, e] tornou-se, de certa forma, herdeiro dessa tradição intelectual, contribuindo para sua sedimentação no interior da academia.” (RAMASSOTE, 2006, p. 68). O novo estava na USP. O percurso não era em vão.

Tal hegemonia, como não poderia deixar de ser na história da crítica literária brasileira, não deixaria de gerar controvérsias. Para termos uma ideia da polêmica em torno do assunto, abrimos um pequeno parêntese para comentar a posição do grupo intelectual do Recife, por exemplo, que colocou tal autoridade em cheque, atribuindo, provocativamente, ao pioneirismo paulista uma espécie de

[...] obsessão pela origem das coisas. Em depoimento para o Suplemento Literário d’*O Estado de São Paulo*, na edição comemorativa dos quarentas anos da Semana, José Lins do Rego declararia: para nós, de Recife, essa “Semana de Arte Moderna” não existiu; Gilberto Freyre, na mesma edição, afirmava que havia em Recife “outro desenvolvimento no mesmo sentido de modernidade inquieta e renovadora das letras, das artes e também dos estudos sociais no Brasil”. Em entrevista a Homero Senna, Graciliano Ramos, ácido, confessaria: “Nunca fui modernista. Enquanto os rapazes de 22 promoviam seu movimentozinho, achava-me em Palmeira dos Índios, em pleno sertão alagoano, vendendo chita no balcão.” Para o mesmo entrevistador, Carlos Drummond de Andrade declarou que não recebera nenhuma influência da Semana de 22, pois o grupo de modernistas mineiros formou-se “ao acaso das afinidades e dos achados de livraria.” (SILVA, 2006, p. 18).

Controvérsias à parte, retomemos à “Leitura de Campo de Flores.” Percebemos que Lafetá inicia de modo bastante sistematizado a análise crítica, com proposições de caráter técnico, típicos de um bom analista estrutural de poemas, como se verifica:

[...] a análise revela-nos a complexidade e a firmeza da sintaxe. Na primeira estrofe, por exemplo, à oração inicial principal [...] que corresponde a todo o primeiro verso, seguem-se duas subordinações temporais [...] que por sua vez estão coordenadas alternativamente. Outra alternativa se intercala na principal do terceiro verso [...] e o período prossegue no quarto verso com uma oração coordenada aditiva [...] à qual se subordina a oração seguinte, de valor causal [...]. (LAFETÁ, 2004, p. 4-2).

Feitas as considerações sintáticas estruturais, Lafetá abandona este caminho numa atitude que nos dá a impressão de que esse não era o seu propósito. Assim, toma a rota da subjetividade e apresenta a *ambiguidade* como seu ponto de apoio para a análise. Como

poderemos antever, essa premissa é apresentada pelo uso do termo que também será bastante comum em sua escritura: o “pelo contrário”, possivelmente influenciado pela conjuntura social e política (e literária) que desde muito se habituara a vivenciar.

Pelo contrário, a despeito de todo esforço lógico revelado pela trama sintática, a ambiguidade – que segundo Empson está na raiz de toda a poesia – atravessa-o de lado a lado. É preciso então desdizer o que atrás ficou dito; ou melhor: limitar o alcance de tudo quanto se afirmou e examinar o poema sob este *novo* aspecto. (LAFETÁ, 2004, p. 44, grifo nosso).

Dessa forma, o novo parece ser o contrário necessário. É o elemento surpresa que introduz a contradição (e a subjetividade). Daí em diante, Lafetá mergulha nesse ambiente onde demonstra domínio e entusiasmo, mudando de forma quase que radical a trajetória empreendida no início do texto e passa a discursar sobre as questões de natureza subjetiva que apreende do poema, tais como a ambiguidade, a ironia e a tensão, fechando a análise sobre o mesmo com outro paradoxo dentre os muitos que aponta anteriormente e que relacionamos de modo proposital ao crítico inglês William Empson³⁶, citado pelo próprio Lafetá. Embora apareça no texto de maneira sutil, Empson nos revela um aspecto que permeará muitos textos do jovem crítico militante da esquerda política: “[...] há, sem dúvida, um último paradoxo, pois não se pode suprimir a existência e permanecer vivo ao mesmo tempo. Mas o fato de se ter logrado exprimir esta contradição – e me refiro a todo o poema – não é, já, uma posse e uma superação?” (LAFETÁ, 2004, p. 54).

Lafetá retoma, portanto, os apontamentos que direcionam a sua leitura do texto poético. Das quinze páginas dedicadas à análise, somente três se referem ao aspecto sintático e as restantes às características subjetivas do texto, o que nos leva a supor que, naquela altura, o crítico já estaria impregnado de intenções psicanalíticas para a análise literária.

³⁶ A obra *Seven types of ambiguity*, de William Empson (1930), embora não seja citada na bibliografia de “Leitura de Campo de Flores”, compõe a biblioteca de Lafetá. Na literatura inglesa, segundo as poucas referências disponíveis sobre este poeta e crítico, Empson revolucionou a forma de analisar a poesia com esse trabalho e com o qual contribuiu para os fundamentos do *New Criticism*. Empson foi aluno do Magdalene College em Cambridge (1925), onde cursou Matemática e Inglês (1929). Também lecionou na Universidade de Sheffield por cerca de vinte anos, onde ocupou a cadeira de Literatura Inglesa. Empson faleceu em Londres, em 1984. Entre suas principais obras estão: *Some versions of pastoral* (1935), *The structure of complex words* (1951), *Poems* (1935), *The gathering storm* (1940) e *Milton's God* (1961).

Como exposto anteriormente, Lafetá assume a ambiguidade como um recurso linguístico a ser utilizado com frequência e que não se limita apenas à análise do texto poético. Passa a ser utilizado também na análise crítica. Nos chama a atenção a menção do texto do crítico inglês por Lafetá, cujos preceitos utilizaremos para realizar a análise.

2.1 Sete tipos de ambiguidade

O poeta britânico William Empson nasceu em Yokefleet, Yorkshire, em 1906. *Seven types of ambiguity* foi seu primeiro livro de crítica literária e, curiosamente, sua tese de concurso para professor em Cambridge. Empson foi professor na Universidade de Pequim de 1931 a 1934 e também atuou como editor da British Broadcasting Corporation, a *BBC*, na China, de 1941 a 1946. Durante a sua atuação como crítico de literatura, o poeta se empenhou em demonstrar o quanto a ambiguidade estava na origem da “eficácia poética”, questão que defende de maneira peculiar em sua tese:

Sua obra literária procurou contemporizar as dificuldades da determinação do sentido com uma teoria da ambiguidade, que relançou a questão na teoria literária, sobretudo no interior do new criticism. Em *Seven Types of Ambiguity* (1930), Empson adotou um estilo de análise textual, recorrendo às chamadas *leituras cerradas*. O principal resultado de sua investigação foi o de considerar que a ambiguidade era afinal a primeira virtude da poesia, ao contrário do que até aí se supunha. (POETRY FOUNDATION ORGANIZATION).³⁷

Empson aponta o que chama de sete pontos que caracterizam a ambiguidade no texto poético, dos quais trataremos a seguir. A referência à leitura cerrada colabora para adentrarmos no texto crítico e percebermos como este se torna objeto a ser perseguido pelo crítico que, através da análise minuciosa, procura abordá-lo, aproximando-se ao máximo dele, cercando-o em suas possibilidades, fechando naquele momento o seu campo de exploração. O fato de lançar mão da ambiguidade, por si só já faz parte da estratégia, afinal, a própria linguagem já contém em si essa possibilidade, ou seja, ela não se encerra em si mesma, dado o seu caráter de incompletude e possibilidades de indeterminação.

³⁷ Embora tenhamos feito opção para a análise utilizando os preceitos de William Empson, ressaltamos a dificuldade de encontrar referências em Língua Portuguesa sobre esse autor. Esta referência biográfica está disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/poems-and.../william-empson>>. Acesso em 4 de abril de 2017.

Embora essa afirmativa seja paradoxal, em princípio, ela também faz parte do recurso. A contradição é o mote. Isso porque nem sempre o que é aparente em Lafetá, no final se mostra real. As coisas assumem outra característica, pois é preciso partir da contradição, do paradoxo, para que sejam construídas as regras para a estratégia analítica.

Segundo Empson, considerar dois significados de forma isolada constituiria por si só uma ambiguidade cuja observação chamaria atenção e valeria à a pena estudar. Para o pesquisador Marcos Luiz Cumpri, “ao se analisar a declaração feita por uma frase, estar-se-á lidando com um tipo de ambiguidade que se deve a metáforas, as quais ele (Empson) entende como o modo normal do desenvolvimento de uma língua.” (CUMPRI, 2015, p. 96). Assim, nos termos do poeta inglês, a “[...] metáfora é a síntese de várias unidades de observação numa imagem dominante; é a expressão de uma ideia complexa, não por análise, nem por declaração direta, mas por uma repentina percepção de uma relação objetiva.” (EMPSON, 1965, p. 4. Tradução nossa).³⁸

Portanto, a definição de Empson encerra um conceito que Lafetá irá explorar em sentido estendido, como diria o poeta britânico. Isso porque a ideia é formatada e submetida a uma análise que não se reduz à primeira investida. É preciso estabelecer uma teia de relações entre os vários elementos constituintes para que se compreenda a forma como os objetos (a serem comparados) se relacionam dentro do texto, e das relações de dependência que são construídas de um para com o outro e de um em relação ao outro, o que inicialmente pode sugerir diversas contradições, como é possível perceber a partir da primeira observação.

2.2 Primeiro ponto: a comparação

O primeiro ponto a que se refere a nossa reflexão, ancorada em William Empson, diz respeito à possibilidade da comparação quando a metáfora é o mote a ser perseguido. Esta consideração inicial serve para observarmos como ele manipula os opostos no texto, utilizando-os como ponto de partida para a análise. Primeiro, ele se vale de dois objetos colocados em determinada posição de onde seja possível a comparação, mesmo que

³⁸ [...] metaphor is the synthesis of several units of observation into one commanding image; it is the expression of a complex idea, not by analysis, nor by direct statement, but by a sudden perception of an objective relation. (EMPSON, 1965, p. 4).

obedeçam a princípios diferentes entre si. Esse artifício tem por objetivo apresentar de forma ilustrativa e operacional a situação ou o objeto de estudo desejado e permitir o entendimento do pensamento articulado.

Para melhor compreensão da ambiguidade de primeiro tipo, voltaremos os olhos na direção de Antonio Candido, de quem não consideramos possível nos distanciar, até mesmo porque é na esteira de Candido que Lafetá organiza, em primeira instância, a sua estratégia metodológica. Faremos isso, inicialmente, para elucidar como esse conceito é aplicado na análise. O que nos adverte Paulo Eduardo Arantes, a respeito de Candido, não acontece de maneira gratuita:

Segundo uma autoridade no assunto, dialética é dessas palavras cujo emprego demanda toda uma política. Por isso costuma recomendar o seguinte modo de usar: em matéria de dialética, melhor praticá-la do que anunciá-la; mencioná-la, ainda que a propósito, é o meio mais seguro de conquistar aliados e fazer adversários sem que o assunto em pauta venha para o primeiro plano da análise e o acordo se faça em função do conteúdo exposto, e não das convicções anteriores. Desnecessário lembrar que Antonio Candido sabe disso tudo e muito mais. De resto, em questão de método, sempre evitou expô-lo em separado, além de ser fã da mais estrita discrição terminológica. (ARANTES, 1992, p. 10).

Na sua obra clássica *Literatura e sociedade* (Figura 10), Candido nos coloca diante da literatura como necessidade fundamental do homem. Para termos ideia de como o recurso dos contrários se personifica no texto, tomemos o ponto por onde a reflexão começa, pela adoção da comparação da *criança e do adulto*, dos povos *primitivos* ou ainda povos *estranhos* aos povos chamados *modernos*, embora Candido faça questão de dizer que não haja diferenças essenciais entre a “nossa literatura” e a “daqueles.” (CANDIDO, 2006, p. 53). Segundo esse autor, Jean Jacques Rousseau, já há duzentos anos, diferenciava a criança do adulto quando dizia que este não é aquele em “miniatura”, pois essa seria uma visão típica do homem branco, dito civilizado e adulto, acostumado a reduzir “a sua própria realidade a realidade dos outros.” (CANDIDO, 2006a, p. 51). Candido nos apresenta a distinção que esses povos, os chamados primitivos, fazem entre o *lógico e o mágico* e o modo pelo qual tal distinção, nessas duas dimensões, se configura em suas mentes.

A situação parece se complicar quando percebemos que o *mágico* se sobressai sobre o *lógico*. O problema cresce e se complica ainda mais porque para se entender a atividade artística desses povos – o homem rústico e o homem primitivo – é preciso promover a

combinação entre “três disciplinas – ciência do folclore, sociologia e análise literária – que, isoladamente, não permitem interpretação justa” (CANDIDO, 2006a, p. 52), o que só seria possível a partir da definição do que se pretende: a questão seria então de ordem descritiva, função social ou a seria uma análise de caráter estético? É preciso então definir posições para escolher qual caminho a percorrer. Embora alguns novos procedimentos de comparação que trazem comportamentos de outros povos antigos e modernos sejam apresentados, Candido nos possibilita perceber como o *lógico* e o *mágico* subsistem no mesmo espaço, ou seja, são dois lados da mesma moeda, porque para ele “a mentalidade do homem é basicamente a mesma.” (CANDIDO, 2006a, p. 52). A premissa é fundamentada em Lévi-Strauss (o equivalente à fortuna crítica, um dos pontos na postulação de Empson, como veremos logo adiante) e pretende colaborar para a compreensão lógica do pensamento.

Levy-Strauss³⁹ (1962 citado por CANDIDO, 2006a) busca um fundamento teórico para o fenômeno ao afirmar que em situações diversas o primitivo revela uma capacidade de racionalização e de observação sistemática maior que a do civilizado. O problema então começa a ser resolvido, pois aquilo que em princípio parece insolucionável – a premissa número três de Empson, a incapacidade do povo primitivo para a generalização – não passa de “requinte analítico”, pois ele dissolve o particular numa aparente indiferenciação. Daí se torna capaz de manifestar a sua capacidade geradora de cunho lógico que lhe foi contestada. (CANDIDO, 2006a).

Outro problema surge antes que o assunto se encerre, pois tais generalizações não passam de “falácias antropocêntricas”, porque as definições encontradas são reducionistas e discriminatórias, não considerando a singularidade desses povos. Por fim, a relativização das culturas é a verdadeira solução para o problema, e para entendê-las é preciso considerá-las em suas diferenças, pelo fato de que cada uma se configura de uma maneira. Assim, faz-se necessário verificar como se condicionam os estímulos que determinam os comportamentos, pois como já foi dito, a mentalidade do homem é basicamente a mesma e as diferenças ocorrem, sobretudo, nas suas manifestações e estas devem ser relacionadas às condições do meio social e cultural. A questão, a princípio tão complexa, se desenrola: ambos os povos, primitivos e civilizados, apresentam variações

³⁹ LÉVI-STRAUSS, Claude. *La Pensée Sauvage*. Paris, 1962.

em suas formas de criação, e não há manifestação ou predominância de um tipo de mentalidade que seja pré-lógica, como inicia a premissa. (CANDIDO, 2006a).

A organização em torno da ideia colabora para que percebamos de forma *operacional* a primeira hipótese nesta análise inicial. Se nos valermos dos textos seguintes, na mesma direção, perceberemos que estes se organizam sob a égide do mesmo argumento estruturante: primeiro é apresentado o *problema*: a mentalidade dos povos primitivos seriam inferiores a do homem moderno e agiriam a partir de princípio pré-lógico, considerando a lógica como um princípio mental do povo moderno.

Mas esta não é uma questão simples, porque esses povos apresentam capacidade provada, inclusive por Malinowski, eles têm condição de distinguir entre o que seja *lógico* e o que seja *mágico*, apesar da sobreposição do elemento mágico. Essa proposição não é vã. Aí há outra complicação, porque também os povos ditos civilizados utilizam desse recurso quando apela para as suas próprias crenças e quando utiliza dos seus rituais que os fazem acreditar que as coisas acontecem também por um princípio *mágico*. Podemos tomar como exemplo o engenheiro que empreende a construção da ponte e reza a um determinado santo de sua preferência para que a mantenha de pé. Dentre outros exemplos similares a esse, Candido nos leva a perceber que por se valer de tais recursos, que se dividem entre *lógico* e *mágico* (dois contrários), também o homem moderno se submete a essa prática. Portanto, a mentalidade humana possui a mesma “base essencial.”

Candido sintetiza seu pensamento, afirmando que a mentalidade do homem é basicamente a mesma e as diferenças ocorrem, sobretudo, nas suas manifestações e estas devem ser relacionadas às condições do meio social e cultural. Xeque-mate. Está resolvida a questão. Não há mentalidade pré-lógica para o primitivo em relação ao dito homem civilizado. Ambos se equivalem nesse sentido porque seu pensamento parte da mesma origem.

Para deixar ainda mais claro o nosso intento, tomemos outro texto de Candido: “A literatura e a formação do homem” (1972). Nele Candido nos fala da função humanizadora da literatura, utilizando uma espécie de metáfora sobre a nutrição dos povos primitivos originários da região do alto Nilo, os *Nuer*, e a relação desse povo com o seu principal modo de sobrevivência: a criação de bois. Candido relaciona esse costume à forma como esses povos expressavam sua arte, o significado que davam aos seus versos, à medida que eram evocados por seus membros.

Percebamos que, como em Empson, é da produção poética desse povo que Candido se vale. Ao analisar o poema do povo *Nuer*, o autor aponta que o objetivo dessa poesia é mostrar que o tema central é a manifestação de fortes emoções coletivas. O grupo está inseguro com a presença dos ingleses, estranhos ao grupo e, de certo modo, “perturbadores da ordem tradicional.” (CANDIDO, 2006a, p. 69). Para ele, é necessário que, antes de tudo, se perceba como “a poesia é sobretudo uma forma de organizar no plano da ilusão, por meio de recursos formais, uma realidade transfundida pela solidariedade entre homem e boi, a fim de que a realidade do mundo possa tornar-se inteligível ao espírito.” (CANDIDO, 2006a, p. 72).

Em sua longa digressão, Candido nos permite uma viagem na história, na sociologia e na literatura, de modo a atentarmos para o quanto tais manifestações artísticas são características inerentes à vida social do povo em questão, ao afirmar não haver sociedade que não as tenham manifestado como elemento indispensável à sobrevivência, uma vez que elas são, dentre outras, “uma das formas de atuação sobre o mundo e proporcionam o equilíbrio de forma coletiva e individual.” (CANDIDO, 2006a, p. 79).

Embora de natureza distinta e elaborado a partir de diferentes pontos de vista (homem moderno analisando sociedade primitiva), tal conceito demonstra como o argumento serve de pretexto para introduzir o tema, desenvolvê-lo em torno de um aspecto (ou pontos distintos) e, a partir desse objeto, construir um caminho delineado para a análise, promover o desenvolvimento da premissa e, enfim, sintetizar o assunto, de modo a relacioná-lo com a realidade ou com o objeto com o qual se pretende estabelecer uma conexão ou fazer alusão. É o *close reading* do *New Criticism* em ação, observando a realidade bem de perto, numa espécie de *zoom* sobre o objeto escolhido. A leitura cerrada proposta por Empson.

Assim, ao final do raciocínio, ele nos apresenta um aspecto peculiar do objeto, no caso, já referido acima, de como o sociológico com consequências no plano estético, “consiste na possibilidade que apresentam, mais que outros setores da cultura, de realização individual.” (CANDIDO, 2006a, p. 79). Estamos novamente diante do primeiro preceito de Empson. E curiosa e coincidentemente, diante dos povos primitivos e sua poesia. O que, em se tratando do método, não é gratuito.

2.3 Os significados alternativos

Um *segundo* tipo de ambiguidade seria aquela em que os significados podem ser apresentados de forma alternativa e com um único sentido, como se fossem um só. É, portanto, o meio pelo qual Candido, em sua alegoria, com o mesmo propósito e na mesma direção, nos apresenta o povo *Banto*. Aparentemente a impressão que se tem é que esse seja mais um exemplo utilizado pelo autor para ilustrar a própria fala. Mas essa não é apenas uma forma de enriquecer o texto. Ele possui toda uma intenção previamente pensada e articulada em seu plano geral; há toda uma contextualização com base científica por parte do crítico. No caso específico, o estudo é atribuído a Audrey Richards.⁴⁰ (EMPSON, 1965).

Toda a descrição de Candido gira em torno do significado do costume dos dois povos em relação ao valor que atribuem à determinada prática instituída. No caso dos *Nuer* é o alimento. A criação de bois é tida pelo grupo como fonte exclusiva de subsistência. “A criação do gado se torna muito grande, influenciando na distribuição espacial, nos meios de exploração geográfica da região, na organização social, nos critérios de prestígio, na própria representação do mundo.” (CANDIDO, 1972, p. 68). Para Candido, há uma “estreita simbiose” entre o povo e o bicho, numa relação que chama de uma verdadeira “afetividade bovina” para que se compreenda como se dá a elevação do real à potência da elevação poética. (CANDIDO, 1972, p. 71).

No enunciado de Candido, há outros pontos que chamam atenção e importantes de serem observados, além daqueles apontados aqui. É possível perceber como o uso desse exemplo, recheado de significados alternativos, é apresentado com o mesmo propósito, ou seja, mostrar a maneira como os povos utilizam o alimento e o significado que esta prática representa, de modo a extrapolar a questão da simples subsistência, pois ela adquire um sentido simbólico, indissociável da prática dos indivíduos como grupo social. O objetivo da análise é partir de várias possibilidades que o rito possa adquirir e trazê-las para um único quadro de validade, posto que, mesmo diferentes, elas convergem para a mesma direção: o alimento é o ponto central de suas vivências. O significado do valor do

⁴⁰ RICHARDS, Audrey I. *Hunger and work in a savage tribe*. A functional study of nutrition among the Southern Bantu. Londres: Routledge & Sons, 1932, p. 168. Sobre o assunto, ver todo o capítulo VIII, p. 162-214. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*, 2006. Ressalta-se que em sua tese, Empson fez referência a Audrey I. Richards. Em *1930: a crítica e o modernismo*, Lafetá se refere a esse autor de forma sutil, sendo que, como dito, não faz menção na bibliografia.

alimento para ambos os povos – *Nuer* e *Banto* – é o mesmo, ainda que sejam povos distintos entre si.

Nesse sentido, podemos dizer que seriam como um só, pois suas práticas não divergem na essência e são usadas para irem em direção à mesma coisa:

A natureza é aqui a representação mental que passou pelo crivo de uma filosofia; figura um universo distanciado da realidade material e, sobretudo, de qualquer aspecto econômico, – que pareceria incompatível com a transcendência que se quer sugerir. Graças a isto, o eu se revela através da natureza, e esta ganha sentido à medida que é experimental e pensada pelo Eu. (CANDIDO, 2006, p. 71).

Mas Candido não se limita a uma única comparação. Ele introduz, nesse ínterim, outra dicotomia: a que estabelece diferenças entre a literatura primitiva e a literatura erudita. Nestas, esclarece como a natureza se rege por concepções estabelecidas coletivamente, sendo que na erudita a arte irá operar a partir de certa “estabilização da realidade” e se estabelece distanciado das necessidades primeiras ou imediatas, ao passo que na literatura primitiva o grupo se encontra bem mais condicionado pelas necessidades imediatas, fato que permite ao grupo não se afastar da condição inicial cuja noção de “presença crua” faz com que se tornem fatores de poesia. O objeto, então, adquire um sentido simbólico. É uma noção que, estabelecida pelo coletivo, se torna importante na medida em que é estruturadora da realidade, pois “o poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnosiológica: o sentido imediato do mundo (e em particular, do mundo social).” (BOURDIEU, 2012, p. 9). Isto é, aquilo que Emile Durkheim chama de o conformismo lógico, quer dizer, “uma concepção do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências.” (BOURDIEU, 2012, p. 9).

Tal concepção nos é esclarecida por Pierre Bourdieu quando nos remete ao entendimento do que seja, neste caso, o consenso social, uma vez que essa condição só é atribuída ao objeto porque seus pares reconhecem essa função do mesmo, ou seja, o ato em si, deslocado do seu contexto não tomaria lugar, mas a partir do momento em que é estipulado o pacto social entre os homens, mediado pela crença, o estabelecido se realiza no plano do concreto.

Portanto, uma crença assume uma forma social. Essa ideia, segundo Bourdieu é postulada por Durkheim, que por sua vez tem em Augusto Kant sua inspiração. A

classificação de Bourdieu alcança, nessa direção, a “forma simbólica” atribuída à crença dos povos aqui citados. Deixa o seu caráter universal (o conceito não se aplica de forma transcendente a outros, a não ser que incorporem a mesma forma social), ou seja, tanto os *Nuer* quanto os *Banto* se constituem em um grupo particular e as regras estabelecidas para o contrato social só se aplicam porque há o consenso social.

2.4 O terceiro traço da composição

Apresentamos aqui, seguindo a hipótese com a qual trabalhamos, o *terceiro* recurso da composição cujo traço se torna aparente em *Candido*. Ele nos apresenta várias ideias e noções em contextos distintos que, em princípio, parecem estar distantes entre si, em cenários distantes e distintos. Vários ritos de comportamentos de personagens literárias representativos de realidades fictícias (ou não) nos são colocados lado a lado, e em certos momentos nos dão a impressão de repetição. O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnosiológica: onde se almoça e se janta frequentemente, onde o rito adquire significado simbólico e transcende ao simples ato de comer e se relaciona diretamente ao comportamento do “pároco lascivo”, ou seja, há uma atitude que não se restringe mais a um indivíduo em particular, mas que é simbolicamente representativo de uma classe, um conjunto de pessoas que se identificam pelo comportamento comum, que poderia significar o modo como a igreja se “alimenta do povo” ou a “religião alimenta o povo” ou “a religião devora o homem”, entre outros. (CANDIDO, 2006a).

Há, portanto, um travestir de uma forma social – a igreja, o sujeito coletivo – que passa a compor o grupo de indivíduos que se enquadram nesse conceito, mesmo que de forma não declarada ou consciente como atestaria Pierre Bourdieu. (BOURDIEU, 2012, p. 8).

Outra cena toma corpo na (longa) análise de *A conquista* (1897), de Coelho Neto: a celebração de uma refeição fora do comum que não passa de uma simples cena pitoresca, por se constituir em elemento de contraste com a própria condição de vida do estudante pobre ali representado. Mais uma vez, o indivíduo já não se constitui mais em um único ser, mas em uma forma social. É o pobre que naquele momento tem acesso a algo que lhe é incomum e que é bastante representativo simbolicamente, posto que é

sujeito que, sendo o menor segundo a regra social, tem acesso a algo que lhe é negado pela sociedade, qual seja, o alimento que lhe permite a sobrevivência. Já em *Caetés* (1953), de Graciliano Ramos, os pratos se revestem de verossimilhança, e passam a constituir personagem no ambiente.

Em *A ilustre casa de Ramires* (1900), é uma travessa de ovos queimados que aparece e que serve de pretexto para que seja evidenciada a relação de afeição da dona da casa por seu convidado. O caráter dado ao objeto acessório, no caso a comida, vai ser despido à medida que este adquire uma espécie de independência e passa a exercer sentido mais nobre, como os jantares exóticos no *Canto XXIX* do Colombo (1866), de Araújo-Porto Alegre, ou ainda mais complexos, tornando-se elementos estéticos, como em *Natureza-morta* (1925), de Guilherme de Almeida, onde as frutas povoam o poema, com seus aromas, coloridos e sabores. Já em *À la Recherche du Temps Perdu* (1913)⁴¹, de Proust, o objetivo é aludir ao poder “sapiente” da culinária, referindo-se especificamente ao labor do artista.

Em Sonetos a Orfeu, Rilke refere-se à maçã redonda, à pera, à banana e à groselha com um sentido que denomina de “obscuro e geminal”, aludindo ao aspecto misterioso da natureza que muitas vezes não podemos apreender devido à limitação dos nossos sentidos. (CANDIDO, 2006a).

Tais considerações revelam o aspecto simbólico que certos alimentos adquirem ao serem transmutados como portadores de um valor superior que perpassa o seu valor material. Os cenários que a princípio partem de ambientações mais simplistas, vão se enobrecendo, exigindo do intérprete um nível de entendimento e de absorção mais refinado. O que, a nosso ver, também não é gratuito. A posição do leitor não é dispensada. Ele sente a necessidade de compreensão e de aproximação com o texto. O distanciamento pode comprometer o entendimento.

A digressão prossegue para culminar em uma síntese de toda a reflexão quando, enfim, Candido (1972, p. 80) afirma que “as manifestações artísticas são inerentes à própria vida social, não havendo sociedade que não as manifeste como elemento necessário à sua sobrevivência, pois, como vimos, elas são uma das formas de atuação sobre o mundo e de equilíbrio coletivo e individual.”

⁴¹ *Em busca do tempo perdido.*

É possível observar que há uma crescente evolução na descrição que, partindo de uma metáfora, alude primeiramente ao povo *Nuer*. Na sequência, este é comparado ao povo *Banto*. Nota-se que o raciocínio se desenrola em torno de outros vários exemplos, em contextos diferenciados, para desatar naquela que seria a premissa comum a todos: o significado do valor que os alimentos adquirem em diferentes culturas. O que poderia ser diferente entre si e a princípio parece estar distante do propósito, acaba adquirindo o traço comum, estabelecendo as similaridades entre o objeto base do raciocínio, que é o elemento sobre o qual gira todo o assunto: o valor social do gesto de alimentar-se, que não se limita mais a um simples ato físico, mas que o transcende, na medida em que sua prática implica em representação simbólica do sentido da ação.

Essa seria a *terceira* condição para a ambiguidade, sendo que a premissa inicial pode girar em torno de uma palavra. Para Empson, há um contexto em extensão, ao passo que percebemos que no ambiente escolhido por Candido, esse conceito não se restringe ao termo, mas gira em torno de uma ideia, provocando o mesmo efeito.

De acordo com William Empson, qualquer conceito na prosa pode ser estendido. Essa consideração é exemplificada através da proposição que ele apresenta em sua tese, ainda que de modo bastante elementar, através da frase: “[o] gato marrom sentado na esteira vermelha.” (EMPSON, 1930, p. 1). O enunciado pode ser inserido em uma série: é uma declaração sobre um gato. O gato é marrom, e assim por diante. Dessa forma, qualquer simples referência pode ser traduzida em uma complicada declaração, cada qual com o emprego de outros termos. Além do mais, estamos agora diante de uma questão de explanação sobre “o que é o gato”, e cada uma das complexidades apresentadas pode novamente ser analisada em uma série simples, sendo que individualmente caminham para construir um “gato” que se apresenta numa relação espacial com “a esteira”, o que pode no nível da explanação se referir a “desejos”, a noção de “anatomia”, assim como a ideia de “uma teoria de gravitação”.

Em um nível mais elaborado, Empson chama atenção para como o contexto, o destinatário e a intenção influem no texto, sendo que a mesma colocação pode ser produzida, em um contexto e destino distinto do anterior, numa explicação bem simplista e sem maiores implicações quando se leva em conta o fato e as circunstâncias e que não é possível, nesse sentido, conhecer um dos elementos desconhecendo o outro, sendo que o entendimento da frase envolve ambos sem distinção entre eles. Assim, devem ser

consideradas da mesma maneira ambas as possibilidades na frase: que ela se refere a um gato e que o gato é apropriado para uma criança. Assim, faz-se necessário “isolar” no mínimo dois dos prováveis significados.

Como não poderia deixar de ser, tendo em vista a intenção metodológica, Candido conclui seu raciocínio introduzindo outro paradoxo que diz respeito à inversão que existe entre as duas situações: se na literatura primitiva o elemento coletivo: “[...] parece fazer da arte uma função social pura, que dispensa a própria interferência do criador autônomo, nas segundas, (literaturas eruditas, ou urbanas?), este parece ser causa e condição, esbatendo para segundo plano aquele elemento.” (CANDIDO, 1972, p. 80). Portanto, todo o raciocínio vai girar em torno de uma nova contradição que se apresenta como necessária, provavelmente para a reflexão que virá em seguida.

Entendemos que foi possível, até aqui, compreender o raciocínio a que nos propomos. Caminhemos para a interpretação da linha metodológica no texto de Lafetá. Nota-se que o texto de Candido foi escrito originalmente em 1965 e o de Lafetá em 1973. Por esse motivo, pode-se inferir que essas escritas não se encontram distantes entre si e que provavelmente tenham sido objeto de discussões travadas em sala de aula pelos discípulos e seu mestre.

Desde os manuscritos de *1930: a crítica e o modernismo*, é perceptível a necessidade de uma trajetória definida, digna de um planejamento metódico e esquematizado, como se percebe nos “pressupostos básicos”. Aliás, desde a elaboração de sua dissertação, o crítico já revelava sua “obsessão” em relação ao método, chegando a declarar, em um dos relatórios à agência de pesquisa que fomentava a sua tese de doutorado, o problema que enfrentara nesse sentido. O “defeito de formação”, segundo relata, fora apontado pela banca de avaliação em relação à sua formação e trajetória escolar. (Haveria aí alguma espécie de ressentimento que faz com que insista na fala?). Vejamos como isto se deu, em primeiro momento, no relato:

Entretanto, senti – e foi-me apontado pelos membros da banca outros que leram a tese – que a questão não tinha sido discutida com suficiente profundidade, e eu tinha permanecido muito apegado, sem problematização, aos princípios da especificidade da obra literária. (LAFETÁ, 1974, p. 6-7).

Nessa declaração, Lafetá explica porque não argumentou com a necessária profundidade o fato de que Mário resolvera discutir os problemas da vanguarda “de dentro”, acusando-a de privilegiar os preceitos didáticos em detrimento dos artísticos. E

mais adiante volta à questão: “Apesar de naquela época já conhecer uns textos de Luckács, afastei-o do centro das minhas preocupações, pois desenvolvia uma conceituação teórica diferente e mesmo oposta à conceituação a que estava mais familiarizado.” (LAFETÁ, 1974, p. 7). Tal declaração por si só já representa uma espécie de rebeldia ou audácia, conforme já nos apontou Oliveira. Assim Lafetá se refere a essa questão: “Tal deficiência de formação (chamemos assim) não afluía, como é evidente, apenas nos capítulos que se referiam a Mário de Andrade. (Aliás: ao contrário, ali onde o método era mais contestado, “de dentro”, mais ele mostrava o que tinha também de bom).” (LAFETÁ, 1974, p. 6-7).⁴² Cremos que aqui poderíamos apontar uma espécie de ironia, de paradoxo insinuado pelo crítico, embora o tom seja, mais uma vez, com a discrepância que lhe era peculiar.

Voltemos ao raciocínio iniciado. Nas considerações sobre a arte moderna, Mário nos diz que há nesta uma espécie de volta ao passado, e assinala com bastante propriedade a “importância de riqueza e tradição” no ambiente dos salões, referindo-se várias vezes ao cultivo da tradição, representada principalmente pela cozinha, de cunho afro-brasileiro, aparecendo em “alvorços e jantares perfeitíssimos de composição.” (LAFETÁ, 2000, p. 24).

Assim, é possível inferir que essas reuniões representavam uma espécie de referência ao próprio país, às origens, com sua elite refinada, que tem seu destino traçado entre quatro paredes, geralmente por grupos seletos da sociedade que “devoram” os seus costumes, tradições e hábitos, mas que não se subjugam a estes, pelo contrário: incorporam os conforme estes lhes são necessários e convenientes. Não é essa também uma espécie de metáfora do Brasil?

Tal recurso é utilizado à medida que permite fazer alusão ao modelo de sociedade em voga. Ainda nesse sentido, parece-nos que os próprios *pressupostos* de 1930: a crítica e o modernismo – uma potente análise do país em sua condição político social que busca através das propostas modernistas um novo modelo para as artes – seja a metáfora introdutória de toda a reflexão que Lafetá pretende em sua tese.

Logo no capítulo inicial há um paradoxo: primeiro de que forma “os meios tradicionais de expressão são afetados pelo poder transformador da nova linguagem

⁴² Relatório original (parte) de atividades desenvolvidas para o projeto inicial de *Figuração da intimidade*, ainda com o título provisório de: *A poesia de Mário de Andrade, estudo de algumas tendências estéticas e ideológicas*. Fonte: arquivo do escritor.

proposta e segundo, é preciso determinar quais as relações que o movimento mantém com os outros aspectos da vida cultural.” (LAFETÁ, 2000, p. 74). Esse paradoxo diz respeito aos limites e aos alcances impostos por qualquer movimento que pretenda uma renovação estética. O problema é exposto na sequência: primeiramente, diz respeito à necessidade de se verificar a extensão em que os meios tradicionais de expressão de fato são afetados pela capacidade de transformação da nova linguagem proposta pelo movimento modernista e, em seguida, sobre a necessidade de se identificar o tipo de relações que esse *movimento* estabelece com os outros aspectos da vida cultural, ou seja, esclarecer a maneira como esta pretensa renovação se insere amplamente no contexto da época.

Lafetá nos mostra como duas proposições, que a princípio poderiam ser consideradas contraditórias, rompem com o modelo atual, com a linguagem bacharelesca, conservadora e arcaica. Segundo apregoam os pioneiros, ele teria que romper também com as relações que o unem ao tempo e ao modelo social vigente. A tensão, então, se estabelece. (LAFETÁ, 2000, p. 19).

Creemos que tal consideração já começa a nos fazer pensar na própria escolha do título para a sua tese, “O movimento estético e o movimento ideológico” onde, como em *Literatura e sociedade*, os termos utilizados, por si só, sugerem um paradoxo: ou isto ou aquilo. A literatura e a sociedade, o *estético* e o *ideológico*, em princípio, seriam duas existências distintas, e a permanência de uma se condicionaria ao anulamento da outra, como apregoa Empson na tese sobre o gato. (Grifos nossos). Fernando da Mota Lima, em “Sob o signo da ambiguidade” (2008), nos diz que

[...] se a ambiguidade, compreendida no trato corrente da língua, é quase sempre sintoma ou evidência de defeito expressivo, na linguagem artística, contrariamente, é prova de qualidade estética. Parece hoje ponto pacífico na crítica e na teoria da arte o fato de que quanto melhor é uma obra de arte, maior é sua carga de indeterminação semântica. (LIMA, 2008, p. 34).

Esse efeito, comum aos textos de Candido e Lafetá, vem ao encontro ao anunciado por Fernando da Mota Lima de que esse recurso, em suma, seria um fato inscrito na raiz mesma da força de revitalização e permanência observável em toda grande obra que, enquanto tal, revela-se capaz de sobreviver e adequar-se às circunstâncias mutáveis da história. (LIMA, 2008). O que se percebe é que Lima, cujo texto gira em torno do escritor baiano Gilberto Freyre, disserta sobre a ambiguidade que pautou vida e obra deste escritor. Isso pode se relacionar ao que João Luiz Lafetá também se empenhou em fazer

com bastante êxito: ao mesmo tempo interpretar um processo sociocultural complexo, cheio de ambiguidades e contradições – como se sabe sobre o modernismo em sua relação com a sociedade – sem, contudo, descuidar daquilo que é o seu diferencial, a sua marca crítica, tendo em vista a necessidade em demonstrar como se deu na prática a migração de um projeto para outro – do *estético* para o *ideológico* –, o qual Lima chama de “necessidade de adequar o estilo e o método expositivo à natureza da matéria.” (LIMA, 2008, p. 36).

Tal constatação tem fundamento naquilo que Candido argumenta sobre a necessidade que a literatura tem de limitar de modo objetivo “um conjunto de formulações e conceitos que permitam limitar objetivamente um campo de análise e escapar, tanto quanto possível, ao arbítrio dos pontos de vista.” (CANDIDO, 2006a, p. 23). Ainda nesta mesma direção, Francisco Iglesias, historiador da literatura e do movimento modernista, nos diz que “o modernismo é o maior movimento que já se verificou no Brasil no sentido de dar balanço do que é a sua realidade, com orientação eminentemente crítica, de modo a substituir o *falso* e o *superado* pelo *autêntico* e *atual*.” (IGLESIAS, 2012, p. 233). Também um paradoxo apontado por esse autor.

Creemos ser essa a necessidade de se atualizar, mas de maneira que não fosse mais apenas cópia dos modelos comumente adotados: o português e, por assonância, o francês, é que se deu esse desejo liderado pelo grupo de modernistas que, segundo Iglesias, encontra receptividade e amparo dos círculos dominantes de São Paulo, misturando a *intelligentzia* de altos círculos sociais, a plutocracia, valendo-se da clássica definição de Platão de que a oligarquia se divide em aristocracia e democracia, sendo que esta pode concretizar-se com ou sem lei. (BURTON, 2013 *apud* IGLESIAS, 2012, p. 234).

Quando trazemos Lafetá de volta, percebemos que ele situa o movimento modernista em seu contexto, diferenciando-o dos demais acontecimentos sociais que fervilhavam especialmente no âmago da capital paulista, embora na visão de Iglesias, nem tudo que estivesse acontecendo no mundo das artes sob o estigma de moderno fosse de fato moderno como o que chama de “a estranha combinação de elementos filosóficos e literários, em linguagem que nada tinha de moderna.” (IGLESIAS, 2012, p. 236).⁴³

⁴³ Aqui, Iglesias faz referência à conferência de Graça Aranha na conhecida e “controversa” Semana de Arte Moderna.

Para Iglesias, o acontecimento que serviu para sacudir a moderna fisionomia provinciana não foi de todo indispensável, pois só teve tamanha repercussão porque aconteceu em São Paulo; no Rio de Janeiro não teria tido o mesmo alcance. Para o historiador, o paulista só aderiu ao movimento, em parte, pelo gosto de pioneirismo que o leva a encampar o que lhe parece ou desconfia ser importante, ainda que sem convicção. Tais considerações, dentre outras polêmicas, nos servem para mostrar como a crítica, até os dias atuais, ainda diverge em suas impressões sobre o controverso movimento. A posição de Iglesias nos é conveniente no sentido de que ele, assim como Lafetá em sua análise, situa-o no âmbito de sua “eficácia histórica.” É para ele, portanto, um marco, porque marca o Brasil no campo intelectual com ressonância no político, mesmo que para isso traga “fórmulas importadas para combater fórmulas importadas”, outro paradoxo, provoca Iglesias. (IGLESIAS, 2012, p. 237).

Assim como Candido, a capacidade com que Lafetá tece o texto, relacionando os elementos externos e internos de maneira criteriosa, nos remete a Leyla Perrone-Moysés, quando ela coloca que “o discurso sobre o texto, se torna ele próprio, texto.” (PERRONE-MOYSES, 2005, p. 41). Por isso, adotamos o conceito de “escritura”, fundamentado em Perrone-Moysés, pela capacidade que o crítico montesclarensense tem de explorar a linguagem, de modo que o texto, de alguma forma, se sobressaia à obra, o que demonstra a sua capacidade de manipulação da linguagem e do próprio método adotado, o que é perfeitamente observável em *1930: a crítica e o modernismo* nas questões que propusemos para a análise. Isso, de certa forma, confirma o que Voltaire escreve: “é preciso ter nascido com algumas faíscas do fogo que anima aqueles que se quer conhecer.” (VOLTAIRE *apud* PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 3). O que se percebe é certo “envolvimento” de Lafetá com o objeto de discussão, o que não esconde a sua posição político-ideológica (socialista) que poderia, em determinados momentos, sugerir uma contradição do crítico das contradições, embora seu esforço maior seja demonstrar que não pratica uma crítica dogmática e formativa e que (muito pelo contrário) sua proposta é de uma crítica reflexiva que se volta para a autonomia do texto literário, não se colocando como autoridade fiscal sobre o mesmo, posto que esta função da crítica, característica do século XIX, apresenta-se como questão superada.

O que não se pode afirmar sobre a crítica de Lafetá é que ela seja rigorosamente científica (ou teórica), ao estilo de Althusser, pois este não se enquadra estritamente no

conceito deste teórico. Sua crítica adquire um posicionamento social, é ampliadora, provocativa. Portanto, não se constitui em um discurso sem sujeito, já que o seu discurso não é idealizado. Pelo contrário, sua discussão é inflamada de tensões (como bem o disse Ivone Daré Rabello), visto que na “escritura, o sujeito (como que) arrasta em sua autocrítica todo o seu contexto existencial.” (PERRONE-MOYSÉS, 2005, p. 34).

A escritura, segundo esta autora, “é a relação que o escritor mantém com a sociedade, de onde sua obra sai e para a qual se destina, a reflexão do escritor sobre o uso social de sua forma e a moral da forma, a escolha da área social no seio da qual o escritor decide situar a natureza de sua linguagem.” (PERRONE-MOYSÉS, 2005, p. 36). E prossegue Moysés: “a escritura é, antes de tudo, um engajamento consciente.” (PERRONE-MOYSÉS, 2005, p. 41). Pelo que é possível notar, a visão barthesiana tem uma fundamentação psicanalítica, porém não possui caráter castrativo e radicalizador da escritura denominada por Barthes. Nessa perspectiva, o crítico se compromete com o seu tempo, embora não se prenda ou se limite a ele. Porque o tempo, neste sentido, pode se estabelecer como uma fronteira, o que não é o caso do nosso crítico.

Na verdade, a fronteira entre o estético e o ideológico é apenas uma questão de perspectiva, pois são dois lados da mesma moeda, como trataremos adiante. Devido a essa característica, supomos que Lafetá tenha se aproximado de maneira diferenciada de Mário de Andrade e, de certa forma, atualizado sua crítica naquelas grandes questões expostas pelo poeta modernista.

Neste momento, achamos pertinente trazer para a discussão o conceito de *cópia* e *simulacro*, de Perrone-Moysés. A autora postula que o simulacro crítico pode ser tolerado à medida que ajuda a ver melhor aquilo que a obra dá como imagem da ideia. Lente de aumento, refletor iluminado em espelho. Jamais espelho deformante ou lanterna mágica. (PERRONE-MOYSÉS, 2005). cremos que tal colocação vai ao encontro ao proposto por Fernanda Arêas Peixoto (2000), ao referir-se ao método bastidiano, do feixe de luz lançado sobre o objeto de estudo de modo que este fique em evidência, embora conserve sua relação com os outros conhecimentos, o que é perfeitamente observável na análise adotada por Lafetá, conforme expusemos até agora.

Lafetá situa o movimento literário, mas não o dissocia do movimento político-social, analisando-o de dentro. Porém, ele tem o cuidado de estabelecer as relações que os movimentos desenvolvem um com o outro no contexto. É a teia sob a qual desenvolve

seu raciocínio. Partindo, primeiramente, do elemento que isola dos outros, para em seguida ir agregando este aos demais, um a um, diferenciando-os, para depois associá-los. Eles passam então a se refletirem uns nos outros.

A ideia do espelho perseguida por Lafetá foi a grande norteadora da sua discussão sobre a obra de Mário de Andrade. É, paradoxalmente, um espelho com reflexo, para usar uma premissa tão comum ao crítico.

Para Candido, a aplicação do método social ao estudo das artes traz consequências, no mínimo, questionáveis, e que pode trazer complicações. Na verdade, frequentemente traz no que diz respeito à aplicação metodológica.

Considerada a distância que separa Candido e Lafetá em relação à “criação” do método, o que percebemos é que aquele irá trazer esta concepção de forma aplicada e sistemática a partir de 1957, momento em que as Ciências Sociais, liderada pelo grupo intelectual uspiano, propagava suas concepções sociológicas para as mentalidades pensantes no Brasil, especialmente para aquelas que tinham na pesquisa o seu princípio pedagógico.

Literatura e Sociedade, na direção em que caminhamos, parecem se localizar, inevitavelmente, em sentidos opostos, sugerindo o movimento de tensão em que sempre existiram essas duas criações humanas, em constante conflito, como podemos julgar pela maneira como o crítico conduz a discussão em torno da premissa contraditória e que estendemos um pouco mais com a intenção de melhor fundamentar o pensamento.

Tal raciocínio nos impele na direção do quarto tipo de complexidade apresentada por Empson.

2.5 Um projeto complexo

Segundo o crítico inglês, duas ideias, a princípio desconectadas ou mesmo ambíguas, sugerem um conflito que se opera principalmente no nível conceitual, ou seja, é um conflito que se revela no nível do pensamento, no caso, no pensamento do autor mais do que no nível do operacional. Refere-se a uma problemática teórica que inicialmente parece insolúvel, mas que à medida que é discutida vai se esclarecendo e revelando a possibilidade da convivência das duas situações num mesmo contexto. Por conseguinte, Lafetá, ao tratar de um aspecto específico do Modernismo brasileiro, trata-

o de modo operatório, isto é, a distinção ente os dois movimentos – o estético e o ideológico – que ocorrem de forma simultânea, em uma mesma realidade, e que constituem o cerne do problema apresentado. Como apontamos anteriormente na análise do texto de Candido, são dois lados da mesma moeda. E, à medida que a construção evolui, outras situações-problema aparecem. Se por um lado

[...] o ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é pela linguagem que os homens externam sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrendo suas relações reais com a natureza e com a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo. (LAFETÁ, 2000, p. 20).

Percebemos que para Empson, assim como para Candido e Lafetá, o contexto se transveste de grande valor, porque assume o caráter que será responsável pela diferenciação na hipótese. Como na premissa inicial de Candido, é no primitivo que o novo se inspira.

[...] ora, para realizar tais princípios os vanguardistas europeus foram buscar inspiração, em grande parte, nos procedimentos da arte primitiva, aliando-os à tradição artística de que provinham e, por esta via, transformando-a, mas no Brasil, já o notou Antonio Candido – as artes negra e ameríndia estavam tão presentes e atuantes quanto a cultura branca, de procedência europeia. (LAFETÁ, 2000, p. 22).

A contradição então está estabelecida. “O senso do fantástico, a deformação o sobrenatural, o canto do cotidiano ou a espontaneidade da inspiração eram elementos que circundavam as formas acadêmicas de produção artística.” (LAFETÁ, 2004, p. 58). O popular, segregado pelas elites durante tanto tempo, toma lugar com força suficiente para romper com crenças, costumes e tradições.

A arte moderna que incorpora novos elementos trazidos das raízes do povo tem ligações imediatas com a classe industrial, seus processos e práticas modernizados e é financiado pela oligarquia rural. Um paradoxo que se apresenta de forma complicada pelo crítico, visto que produz no leitor a sensação de que seja um problema insolucionável do ponto de vista da enunciação, mas que à medida que é discutido e as evidências são apresentadas se arrefece, porque a burguesia – finamente educada na Europa, frequentadora dos centros urbanos e perfeitamente adaptada à vida moderna – necessita da nova arte para sua sobrevivência. (LAFETÁ, 2000).

Podemos dizer que o grande conflito criado na mente do crítico ao enunciar o paradoxo se dissolve a partir de suas próprias reflexões. A complexidade só se apresenta, mais uma vez, no nível do pensamento. É na mente do autor que se encontra a problemática. Tal afirmativa se evidencia quando ao retomar a sequência do pensamento, é preciso reorganizar as ideias para que não haja confusão ou dispersão na análise. E a retomada se dá pela diferenciação clara entre os dois projetos: se naquele de ordem estética há a necessidade de incorporação do popular e do primitivo, no de ordem ideológica o interesse da burguesia é pela volta às origens, ressignificando hábitos e tradições, promovendo uma revisitação ao seu modelo arcaico.

Lafetá apresenta uma solução para o problema: os dois projetos não são contrários. Eles são dois elos da mesma corrente. Ou duas faces da mesma moeda. São dois projetos complementares: “[...] os dois projetos do Modernismo se articulam e se completam. Na verdade, o que se percebe, é que há uma necessária complexificação, para que se justifique o que vem na sequência.” (LAFETÁ, 2000, p. 26).

Ainda nos valendo de Empson, percebe-se que as coisas não são assim, tão simples. É preciso muito mais para entender que os projetos estético e ideológico se relacionam mutuamente. O primeiro passo é mostrar como o movimento novo se situa com o que Lafetá chama de “outras séries da vida social brasileira” (LAFETÁ, 2000, p. 26), especialmente no que diz respeito ao relacionamento destas com a economia capitalista.

O país passa por transformações profundas, com modificações no sistema de produção, imigração, movimentos da classe operária, crescimento da classe média, política do encilhamento, movimentos que de uma forma ou de outra contribuem para a Revolução que se estabelece em 1930 e que, indiscutivelmente, afetam diretamente a produção cultural. A burguesia está em plena ascensão, embora a classe oligárquica permaneça no poder, migrando para o comércio, as finanças ou a indústria. Mas, contraditoriamente, conforme relata Lafetá, as superestruturas se encontram em uma situação em que

[...] permanece a política dos governadores, a serviço das oligarquias; permanece em suas linhas básicas a política financeira protecionista do café, gerando atritos com a burguesia industrial; permanecem ainda, em alto grau de diluição, o Naturalismo e o Simbolismo do século anterior. (LAFETÁ, 2000, p. 27).

A complexidade se acentua na contradição: há uma corrente de modernização, mas que se ancora em instituições ultrapassadas. As duas fases modernistas apontadas por Lafetá se encontram neste ponto: a primeira, cujo maior projeto é a discussão em torno da linguagem, se depara com a segunda que tem na função social da literatura como o papel do escritor das ligações que estabelece entre arte e ideologia.

Reparemos que o crítico não propõe uma solução (ainda) à medida que novos problemas surgem. Pelo contrário, outras contradições são interpostas e somadas às anteriores. Apesar de toda a produção advinda das mudanças que são implantadas e implementadas, principalmente pela incorporação da ideologia burguesa, prevalece a consciência do subdesenvolvimento que já não pode permanecer nos mesmos padrões, porque “aprofunda contradições insolucionáveis para o modelo burguês.” (LAFETÁ, 2000, p.27). Qual seria então a solução possível para o conflito em que se encontra o autor? É a proposta da mudança de foco.

A estética revolucionária de 20 foi sendo “empurrada” durante toda a década de 30, de acordo com Lafetá, por certas “condições políticas especiais”, o que pode ser percebido, inclusive, pelo tom “humorístico e melancólico” de *Macunaína* de Mário de Andrade. Há, porém, uma espécie de contrarrevolução, apregoada pelo romance regionalista e da poesia engajada como Graciliano Ramos, por exemplo, que provoca nos conservadores uma onda de reação; como Gilberto Freyre e a turma de escritores (e críticos) católicos.

Para Lafetá, a década de 30 traz uma dura lição para o Modernismo: a tão sonhada (e combatida) revolução da linguagem se vê praticamente esquecida em sua missão mais importante: a sua capacidade de revolucionar. Naquele momento, rompe-se o ciclo virtuoso da fase primeira do modernismo.

Assim, a questão se torna ainda mais complexa, tendo em vista que, embora a euforia primeira tenha se esvaído, a revolução havia sido implantada. Portanto, era preciso abraçar outra causa: “a incorporação crítica e problematizada da realidade social brasileira representa um enriquecimento adicional e completa pela ampliação dos horizontes de nossa literatura – a revolução na linguagem.” (LAFETÁ, 2000, p. 31). Causa e consequência já se apresentam aqui.

Além de produzir muitas das grandes obras da história da literatura brasileira, a literatura da década também assume outra missão: a função social. E as coisas poderiam

ser encerradas por aqui, na abordagem, com o apontamento da grandiosidade do período, resolvendo a questão da mudança de foco da vanguarda no período anterior.

Mas outro paradoxo é apresentado: o período propõe a revolução que é aceita e praticada por seus seguidores no primeiro momento da década. No entanto, esta se vê diante de um fenômeno diferente e radical: o combate acirrado que se apresenta, antes mesmo dos anos 1930 e que se dá através de obras importantes como *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Macunaíma*. É perceptível que o envolvimento da nova estética com as questões sociais a desvirtua do seu objetivo e passa a incorporar valores que já não são os seus como o verso livre, a inspiração solta, o neorromantismo, em detrimento do bom humor, do coloquialismo, da surpresa verbal, da condensação. (LAFETÁ, 2000).

Enfim, a nova estética não mantém a “tensão” tão cara à linguagem que implantou e que foi capaz de gerar opiniões tão divergentes, como as da direita e da esquerda política, mas que acabam por alinhar-se quando fica claro que os exageros do modernismo afastou das obras o que elas tinham de mais característico: a radicalidade do novo. O que foi então que causou tudo isso? O envolvimento direto da estética com a ideologia. A nova estética, assim como o neonaturalismo, foi “tomada de forma errada, conforme os parâmetros de um desguarnecido realismo, provocou o desvio e a dissolução.” (LAFETÁ, 2000, p. 36).

Como era de se esperar, levando-se em conta a proposta de Empson, não há ainda saída para o problema. Este só se complica, porque agora há outra questão a ser resolvida, provocada pelas alterações formais que foram introduzidas na linguagem romanesca e que passaram a operar através das estruturas narrativas do século XIX, o que configura questão para amplo debate. Essa questão não é tomada em sua totalidade, por não haver espaço para a discussão, o que poderia comprometer o projeto. Serve apenas de reflexão, no universo de tantas suscitadas.

Se não estivéssemos seguindo uma linha coerente de raciocínio, de uma metodologia que pretendemos evidenciar na escrita do nosso autor, poderíamos precipitadamente supor que o autor não conclui o raciocínio, o que complicaria ainda mais o entendimento. É importante ressaltar que esta postura faz parte do jogo da interpretação arquitetado por Lafetá, e confirma a *sexta* premissa de Empson em ação.

2.6 A invenção do autor

Para o crítico inglês, o *sexto* tipo de ambiguidade vai ocorrer no nível cognitivo, na mente do leitor. Muitas vezes o significado do objeto não fica totalmente claro na mente do leitor. E parece que o mesmo acontece na mente do autor. Este, em determinados momentos, traz o leitor ao texto, colocando sobre ele a responsabilidade do entendimento como se nada dissesse ou se diz, formula várias hipóteses, atordoando o leitor, fazendo com que este suponha significados ou arrume explicações, o que pode proporcionar certas invenções (na mente) do leitor.

Quando Lafetá afirma que

[...] há naturalmente problemas intrincados a serem resolvidos; para ficar num caso apenas, podemos exemplificar com as alterações formais na linguagem do romance, operadas em compromisso com as estruturas narrativas do século XIX (os modelos romântico e naturalista), o que constitui por si só um campo vasto de discussão. (LAFETÁ, 2000, p. 36).

Ele, de certa forma, justifica essa premissa. Mas é preciso que não nos enganemos quanto às intenções do crítico. Tudo é premeditado. O autor nada diz, ou se diz, deixa seu significado intencionalmente vago, recai sobre o leitor a responsabilidade de inventar ou de supor o significado da mensagem. Uma vez que cada leitor é diferente, o resultado disso também pode conter ambiguidades.

A discussão está aberta. Muitas suposições podem surgir. Uma das possíveis é apontada. Quantas especulações, teses, livros inteiros não surgiram em torno de um uma única premissa apontada pelo autor? Notamos que ao insinuar a trinca de problemas possíveis, o crítico abre possibilidades outras de questionamentos para si mesmo e para com quem compartilha a leitura. Mas é necessário que ainda não conclua. Outra questão já se apresenta e se relaciona diretamente com a *sétima* e última hipótese de Empson.

2.7 A contradição

Depois de uma discussão tão aberta, vários elementos novos são incorporados ao contexto à medida que o pensamento evolui e a reflexão se aprofunda. Nessa fase, o autor ainda tem necessidade de abrir outra discussão: “A crítica do decênio: pressupostos para

o seu estudo.⁴⁴” É como se dissesse: depois de toda essa discussão, resta-nos na prática, no nível do operacional, uma ideia contraditória. No entanto, ao lançarmos sobre ela o feixe de luz necessário, ela se revela justificada, porque são lados da mesma moeda: a crítica modernista é tão contraditória quanto a literatura que queremos adotar. Por isso, é preciso discutir não mais duas faces desta moeda, mas quatro faces, pois neste pronto ela se apresenta múltipla. A moeda, que antes mostrara suas duas faces, é na verdade, multifacial.

Neste momento, Lafetá nos apresenta os quatro autores modernistas mais respeitados no decênio: Agripino Grieco, Tristão de Athayde, Mário de Andrade e Octavio de Faria. Poderia haver proposta mais contraditória?

Permitimo-nos inverter uma posição da premissa de Empson, o que não alterará o nosso objeto. Poderíamos dizer que nesta fase da análise, Lafetá justifica a fortuna crítica adotada e retoma a *quinta* proposta, a qual é apresentada aqui fora da ordem estabelecida: uma fortuna crítica aparentemente confusa, que levantaria suspeitas quanto à escolha, pois são escritores ideologicamente distanciados entre si e em relação ao que representam. Mas percebemos que essa é a ideia do crítico. Promover a reflexão sobre quatro maneiras distintas no modo de ver e construir crítica literária num momento em que a prática, digamos, de “crítico de literatura”, toma corpo no campo social e se constitui em mais do que uma “simples” ocupação de intelectuais, que acima de tudo assumem (mesmo que de forma inconsciente) um compromisso ideológico com a sociedade e com a cultura que é construída no decênio.

Essa proposta de análise toma como primeiro ponto para o entendimento a introdução de *1930*: a crítica e o modernismo, nosso objeto de análise nesta primeira etapa. Lançar mão do método de análise de William Empson é apenas uma das possibilidades que julgamos válidas neste início de reflexão de um texto, aparentemente descomplicado, mas que ao descortinarmos (sob este ângulo da luz, diria Bastide), pela sua grandiosidade, certamente não se encerra sob um único prisma apenas.

Nossa hipótese, como no texto de Candido, toma corpo no sentido de também provocar, promover a reflexão, lançar todos os feixes de luzes possíveis sobre a questão,

⁴⁴ Este trecho do texto não aparece na primeira publicação na revista *Argumento*, Ano 1, n. 2, novembro de 1973.

o que pode ajudar a enxergá-la melhor e contribuir para que esta fique bem clara (inclusive em nossa própria mente).

Para retomar a discussão, Lafetá lança outro raio do feixe que tem em mãos: qual o papel da crítica diante deste quadro que se apresenta? Tendo em vista o contexto de uma literatura que tem no elemento crítico seu fundamento, que tem na crítica à linguagem a sua própria linguagem, ele chega à conclusão que não há momento melhor para que o crítico rompa com o que chama de “estética da ilusão.” A literatura tem em mãos aquilo que precisa para se pensar (e repensar) enquanto linguagem.

Com efeito, o campo de atuação da literatura se amplia. Nesse caso, é possível um xeque-mate: a crítica pode tomar consciência de si mesma e da sua própria linguagem. Ir além do que se prestou até então. Não somente julgar, delimitar posições, desenvolver a tradição literária, esclarecer artistas, justificar ou até mesmo condenar obras e autores. Pode ultrapassar seus próprios limites.

Mas há uma pergunta no ar que é ofuscada por esta espécie de *clareamento* sobre as razões existenciais da crítica naquele decênio: a reflexão não era sobre a função da literatura? E para que não confundamos as coisas, Roland Barthes esclarece que

[...] ao assumir a atitude estética, ao estudar a literatura no que esta tem de específico, ao tomar consciência da linguagem, a crítica mostra ter compreendido a essência da modernidade literária, a ruptura, o desnudamento dos procedimentos, funcionando como um “verdadeiro engajamento da forma” (Barthes) e criticando pela base a sociedade na qual se insere (BARTHES, 1966 *apud* LAFETÁ, 2000, p. 37).

Neste momento da reflexão, cabe-nos ressaltar que Lafetá exercita de forma contínua uma das maiores características que perpassam continuamente o seu método crítico: a atitude reflexiva. Ele não perde nenhuma chance de nos fazer refletir intensamente, exaustivamente, ou mesmo obsessivamente, diria Fernanda Arêas Peixoto, em torno do objeto, até que tenhamos total clareza da sua intenção.

Portanto, por mais que tenhamos nos delongado neste momento, fomos no rastro do nosso crítico que tem por objetivo demonstrar como a crítica do decênio se compromete com o ideal modernista, de como a rotinização de práticas colabora ou não para a diluição desse ideal e de que forma ela se envolve com a problemática político-social do período.

A esta altura da análise, cremos ser necessário considerarmos o conceito de Candido sobre o que seja arte, especialmente a arte literária, notadamente quando este se refere a dois tipos de arte: a “arte de *agregação*” e a “arte de *segregação*”. A duplicidade (ou a quadruplicidade, se nos permitem o termo) é *pré-requisito* recorrente para introdução ao objeto que se pretende analisar, uma vez que esta é que irá determinar os fatores que sobre ele incidirão. Assim a ideia mais uma vez se confirma: *segregação* e *agregação* não seriam termos concorrentes entre si? Sim, do ponto de vista imediato. Porém, quando se trata do recurso metodológico, no qual tentamos demonstrar, percebe-se novamente a proposição.

Assim, consideramos necessário lembrar que este é um método operatório, no sentido de que o que o crítico faz ao longo de todo o texto é desenvolver o próprio método, colocando-o em prática, ou seja, o operatório é colocar em ação aquilo que se apregoa. Situação semelhante nos relata Pierre Bourdieu em *O Poder Simbólico*. Adepto dessa metodologia própria das Ciências Sociais, este autor deixa clara tal prática, como veremos adiante.

A novidade encontra-se na escolha dos objetos de análise (sociedades tribais, sistemas de ensino, processos de reprodução, critérios de classificação e lógicas de distinção), na reorientação do olhar (atento aos fenômenos de percepção social, da produção simbólica e das relações informais de poder), na formulação de noções operatórias (*habitus*, reprodução, poder simbólico, capital, distinção, campo, etc.) e no constante recurso à sociologia do conhecimento (onde a posição do investigador é questionada como forma de controle do seu trabalho de produção de sentido). (BOURDIEU, 2012, p. 1).⁴⁵

Tal postulação em torno da obra de Bourdieu nos faz entender que o método utilizado por Lafetá não é específico do meio literário ou que seja exclusividade deste. Como sabemos, Antonio Candido utiliza com frequência os recursos aqui expostos, porém, não é o criador do método. William Empson, embora tenha exposto de forma particular e peculiar os *Sete Tipos de Ambiguidade*, igualmente não se declara inventor desse método, pois atribui a Robert Graves, nome significativo para a literatura inglesa, a propriedade intelectual do mesmo. “Devo dizer de passagem que ele [Robert Graves] é, até onde eu sei, o inventor do método de análise que eu estava usando aqui [...]”

⁴⁵ Nota de apresentação de *O Poder Simbólico* de Pierre Bourdieu.

(Tradução nossa).⁴⁶ Fiquemos em Empson e Graves por enquanto, para evoluirmos na reflexão sobre o método crítico de João Luiz Lafetá.

Sobre a proposta teórica de Lafetá implícita nas páginas de *1930*: a crítica e o modernismo, Antonio Candido salienta que “o seu objetivo é sugerir certas conexões entre literatura e ideologia, problema que tem feito correr rios de tinta [...]” (CANDIDO, 2000, p.8). Nesse sentido, nos diz Rabello: “Parece que, em tempos de ultraespecialização, essa reflexão, sobre nosso mal-estar, implica a retomada da tarefa empenhada do intelectual, de que a vida e a produção de Lafetá dão testemunho.” (RABELLO, 2012, p. 47).

É sabido que um país se constrói a partir dos rumos que tomam a sua cultura, o seu povo, a sua economia, a sua ciência, a sua escola, enfim a sua literatura. “Investir contra o falar de um tempo, será investir contra o ser desse tempo.” (LAFETÁ, 2000, p.10-11). Tal conceito caracteriza a existência de uma crítica *extrínseca*, capaz de inserir no objeto analisado os seus elementos culturais e sociais. Sobre essa questão Pierre Bourdieu nos traz a seguinte reflexão:

O desafio proposto à sociologia pela estética formalista, que só presta atenção à forma, tanto na produção como na recepção, é superado: a recusa que a ambição formalista opõe a qualquer tipo de historização apoia-se na ignorância de suas próprias condições sociais de possibilidade. (BOURDIEU, 1996, p. 71).

Em relação à oposição do formalismo, no aspecto da negação do aspecto social como componente indissociável do texto sob a perspectiva sociológica, o autor acrescenta:

Mais precisamente, no esquecimento do processo histórico no decorrer do qual foram instituídas as condições sociais de liberdade em relação a determinações externas, isto é, o campo de produção relativamente autônomo e a estética pura que ele torna possível. (BOURDIEU, 2011, p. 71).

Vejam, pois, que Bourdieu critica a estética formalista, por esta negar o fator extrínseco à obra literária, fator este considerado inerente à obra pela crítica social.

⁴⁶ I ought to say in passing he is, so far as I know, the inventor of the method of analyses I was using here [...]. (EMPSON 1930, p.14).

Convém ressaltar que para o chamado Formalismo Russo, com toda a controvérsia que possa existir em torno do termo (e da própria metodologia) foi criticado em seu sentido *latu* e negado, por exemplo, por Tzvetlan Todorov e Roman Jakobson. Para Todorov o uso do termo formalismo “se apresenta como uma etiqueta vaga e desconcertante que os destratores lançaram para estigmatizar toda a análise da função poética da linguagem, criou a miragem de um dogma uniforme e consumado.” (TODOROV, 1999, p.12).⁴⁷

E foi a partir dos preceitos do Formalismo Russo que se organizou o Estruturalismo.

2.8 A questão do método

Falar de crítica (e de método) em literatura é um falar problemático que frequentemente gera contradições e dilemas. Os embates de ideias, de posições e de demandas, os quais a historiografia literária nos conta, sempre estiveram presentes nos estudos sobre a análise literária e chegavam, às vezes, ao nível do ataque pessoal, tal era o agravamento dos fatos.

Talvez, seja por isso que o crítico literário Walter Benjamin não nos deixa esquecer que “a história é objeto de construção, cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de agoras.” (BENJAMIN, 1985, p. 231). Assim, sob o olhar de uma escrita de caráter social, podemos dizer que literatura não se constrói no oco. As palavras ecoam no ambiente e retornam, assumindo significados vários.

⁴⁷ Formalismo Russo: Corrente de crítica literária que se desenvolveu na Rússia a partir de 1914, sendo interrompida bruscamente em 1930, por decisão política. O nome do movimento foi objeto de discussão e, muitas vezes, tido como inadequado. Nos textos introdutórios da tradução portuguesa (de Isabel Pascoal) da coletânea de textos dos formalistas russos, preparada por Tzvetan Todorov, Roman Jakobson e o próprio Todorov entendem o termo formalismo como uma espécie de falácia ou termo pejorativo, criado pelos opositores desta teoria [...]. Em termos internacionais, os trabalhos dos formalistas russos só ganhou projeção quando Victor Erlich publica o livro *Russian Formalism* (1955). A divulgação no mundo ocidental foi decisiva, porque permitiu o desenvolvimento de inúmeros estudos e traduções de textos fundamentais. [...] Formou-se o Círculo Linguístico de Praga, que se desenvolveu a partir da década de 1920 e teve entre os seus principais participantes os russos Jakobson, Trubetzkoi e Bogatiriev, e o checo Mukarovski, autor de *Funções Estéticas como Reflexos de Normas e Factos Sociais* (1936), resumo da sua teoria geral de estética, e *Estudos sobre Estética* (1966), fundamentos de uma estética estrutural. A escola de Praga representou uma espécie de transição do formalismo para o estruturalismo [...]. Esses teóricos desenvolveram as ideias dos formalistas, mas sistematizaram-nas dentro do quadro da linguística saussureana. Fonte: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6459/formalismo-russo/>>. Acesso em: 18 set.2017. Grafia em Português Brasileiro. Original Português de Portugal.

O historiador da literatura brasileira Roberto Ventura, revendo as polêmicas da literatura de 1870 a 1914, afirma que “a história literária, como esboço ou síntese do desenvolvimento histórico de um povo, surgiu no século XIX, relacionada ao fortalecimento das línguas e dos Estados Nacionais.” (VENTURA, 1991, p. 164). Portanto, a história literária sofreu influência direta do historicismo, o que a torna complexa, tendo em vista que isso se relaciona aos fatores extrínsecos e intrínsecos que compõe esta história, e de como se complica ainda mais a situação quando os historiadores concorreram entre si ao tentar mostrar a individualidade que Ventura chama de “ideal de uma nação por meio do encadeamento dos fenômenos literários.” (VENTURA, 1991, p. 164).

A análise de Ventura nos mostra como ocorreu a aproximação das metodologias utilizadas pela história e pelas ciências naturais, naquele período, com a utilização do método científico. Tal abordagem no campo da literatura traz o ajustamento desta ao “ideal da objetividade histórica”, isto é, “as coisas devem ser comprovadas como se deram, sem a emissão de juízo de valor ou qualidade.” (VENTURA, 1991, p. 164). É a incorporação do conceito positivista e naturalista na literatura, fenômeno que ocorre já na metade do século XIX.

Para esse historiador, a transposição dessa metodologia, assim como os princípios da explicação causal, passa a constituir um enfoque de primeiro plano, voltados para o contexto exterior das obras, e que se singularizam por um conjunto de características externas. Este tipo de concepção organológica, segundo Ventura, manifesta-se na literatura através dos estudos de Herder, Schlegel e Hegel. Mas, ao contrário do que afirmam os evolucionistas, os gêneros literários têm uma historicidade própria e não são comparáveis às espécies biológicas. Para Ventura, Herder, Schlegel e Hegel foram influenciados pela leitura de Darwin e Spencer, Ernst Haeckel e Thomas Huxley, cujos estudos possibilitaram a formulação da tão conhecida e difundida teoria da evolução, na qual as espécies travam a luta pela existência num permanente processo de concorrência, gerador do aperfeiçoamento e evolução das espécies vivas.

Esse modo de pensar é inculcado nos pensadores brasileiros, por meio dos livros que surgiram das pesquisas que objetivavam a disseminação das ideias evolucionistas. Foram essas leituras que influenciaram os historiadores da literatura brasileira naquele fim de século. A maneira de encarar o texto, segundo os teóricos alemães da linha

estruturalista, René Wellek e Austin Warren, suscitaria outro questionamento que a literatura tem dificuldade em responder com clareza: qual a natureza da literatura?

Conforme Anamaria Skinner, no artigo “Roland Barthes e o momento estruturalista francês”, o expansionismo das ciências humanas nos anos 1960 incorporou movimentos de renovação crítica, vindos de fora da França, de modo especial aqueles oriundos da Rússia e da Tchecoslováquia. No que concerne aos estudos literários, estes se referem ao formalismo e estruturalismo, os quais “tinham em comum o fato de privilegiarem a noção de texto em detrimento da noção de obra e autor.” (SKINNER, 2011, p. 1). Élizabéth Roudinesco⁴⁸ (1994 citada por SKINNER, 2011) nos informa que os textos dos estruturalistas franceses serviram, naquele momento, para designar os “inimigos políticos” dos novos estudos literários, os defensores da velha Sorbonne que se recusavam a falar de literatura moderna, de linguística, de psicanálise. Para Roudinesco

os estruturalistas encarnaram naquele momento a Revolução, uma revolução que reivindicava as estruturas (e sua desconstrução), e cujo combate teve uma forte incidência no engajamento social e político de uma geração que buscava reconciliar a estética e a política, o inconsciente e a liberdade. (ROUDINESCO, 1994 *apud* SKINNER, 2011, p. 2).⁴⁹

Segundo Skinner, ao lado de Lévi-Strauss, Jacques Derrida é, atualmente, um dos grandes pensadores estruturalistas, assim como os pós-estruturalistas, representantes da segunda metade do século XX, como Jacques Lacan, Louis Althusser, Roland Barthes, Michel Foucault, que podem figurar ao lado de Emmanuel Lévinas, Maurice Blanchot e Gilles Deleuze. Na opinião de Skinner, Derrida “se reconhece como uma espécie de último herdeiro desse trabalho de pensamento.” (SKINNER, 2011, p. 2).

Ao tratarmos de estrutura, como podemos conceituá-la? Segundo Antonio Cardoso Filho, na literatura, a estrutura era compreendida inicialmente como um conjunto de elementos que, dentro de uma hierarquia, realizavam uma função poética. Depois, essa compreensão evoluiu para a ideia de que a estrutura é um sistema de relações que não só conferem identidade ao conjunto geral por meio dos elementos que o constituem, mas

⁴⁸ ROUDINESCO, Élizabéth. *Généalogies*, 1994, Paris, Fayard.

⁴⁹ Roudinesco, estudante universitária na década de 1960, relata no livro *Genéalogies* que André Martinet, titular da cadeira de linguística, se recusava a pronunciar o nome de Roman Jakobson, seu inimigo, e que seus assistentes, os professores universitários da geração de 1960, se submetiam à proibição. (SKINNER, 2011).

também revelam dois fatos: o primeiro, a oposição que existe entre esses elementos e, o segundo, a oposição desses elementos em relação ao conjunto geral. (CARDOSO FILHO, 2011). Em outras palavras,

a estrutura passou a ser compreendida como um sistema de relações entre as partes que dá identidade ao todo, mas também pode mostrar a oposição das partes entre si e em relação a esse todo. À aplicação dessa linha de pensamento, calcada na estrutura, deu-se o nome de Estruturalismo. (CARDOSO FILHO, 2011, p. 69).

Isso posto, a partir da análise operatória que realizamos nos textos de Lafetá e de Antonio Candido, percebermos como se dá a organização estrutural do texto crítico, ancorado pelos preceitos estruturalistas. A maneira como o pensamento se operacionaliza, a manipulação dos opostos, a necessidade de contrapor um elemento ao outro, a interdependência entre os argumentos apresentados, apesar de se apresentarem, inicialmente, como contraditórios, se configuram como um jogo semântico dentro da proposta do escritor.

O objetivo é proporcionar a reflexão sobre um elemento e, na sequência, sobre outro, para então demonstrar como eles se relacionam num plano maior, já que são, na verdade, constituintes de uma mesma estrutura geral que abarca ambos.

Tais características do texto de Lafetá se relacionam diretamente a essa definição de estruturalismo, conforme Cardoso Filho. Como se sabe, o objetivo maior proposto ao estruturalismo era apresentar um estudo mais rigoroso que os anteriores, desvinculando o objeto de estudo dos discursos empreendidos até então, aplicando maior rigor e precisão ao discurso teórico.

Quanto ao texto de Lafetá, é possível dizer que há uma grande preocupação com a forma, com a análise dos elementos componentes do texto, de modo a ser fiel ao que o mesmo apresenta. Porém, a partir do momento em que essa leitura apreende os elementos sociais, a estrutura social sobre a qual se organiza todo o contexto, como em *Mário de Andrade*, da série *Literatura Comentada*, onde para introduzir a análise da poesia madrioandradina, Lafetá nos apresenta a perspectiva sobre a qual a obra se realiza. O escritor sente a necessidade de traçar o panorama da época, onde situa o sujeito em sua realidade social e cultural, como se nos dissesse que, no caso de Mário, ou dos múltiplos Mários, não seria possível a compreensão se, paralelamente, não soubéssemos de quem se trata o sujeito escritor. Afinal, como compreender o poeta, cronista, musicólogo,

folclorista, crítico de artes plásticas e incorrigível escritor de cartas, capaz de traçar num epistolário “uma imagem nítida se de sua geração, sem conhecer a sua história e a sua trajetória?” (LAFETÁ, 1990, p.166).

Talvez, para Lafetá, isto tal empreitada não fosse fácil. Prova disso é que as introduções de *1930: a crítica e o modernismo*, *Figuração da intimidade* e *Mário de Andrade*, se iniciam pela necessidade de falar do sujeito(s) e de sua(s) realidade (s), pois esses elementos não se dissociam quando se trata de analisar a literatura sob o olhar da crítica sociológica. Esta declaração de Lafetá exemplifica o múltiplo ser que era Mário de Andrade:

O problema da identidade se coloca em todos os novos poemas (se referindo a uma das fases do poeta). Na *Costela* temos as imagens de uma crise violenta, textos terríveis, carregados de angústia e marcados pela presença de um ser cindido e dilacerado. (LAFETÁ, 1990, p. 145).

Assim, pela leitura do texto crítico de Lafetá, parece-nos nítido o ecletismo com que ele traz à tona seu pensamento em torno do texto, pois se vale da estética estruturalista e das relações que esta estabelece com a psicanálise; da crítica sociológica quando deixa escancarada a importância de se estabelecer as relações presentes no texto, entre literatura e sociedade; e das questões da subjetividade em seus vários aspectos. Porém, é necessário que se diga que Lafetá tem plena consciência do seu ecletismo, provável herança da experiência com a pesquisa interdisciplinar. A concepção de herança que trazemos aqui se aproxima daquela exposta por Skinner que, valendo-se de um conceito de Derrida, afirma que

[...] a melhor maneira de ser fiel a uma herança é ser-lhe infiel. Com relação a uma herança no campo do pensamento, o herdeiro precisa encarar uma dupla imposição, às vezes contraditória. Precisa conhecer e ajudar a manter vivo aquilo que veio antes dele – um passado, que sabe inapropriável, uma língua, uma cultura, uma filiação –, ao mesmo tempo em que sabe que não pode se comportar como um sujeito livre diante da herança. Cabe ao herdeiro não recebê-la nem rejeitá-la como uma totalidade. [...]. O recebimento da herança é uma afirmação ativa e seletiva de uma dívida, e deve ser, portanto, uma afirmação crítica. (SKINNER, 2011, p. 2).

Contudo, se Lafetá junta pensamentos e os elege para construir o seu, ele o faz de maneira deliberada, consciente, sendo capaz de delinear uma nova proposta para a análise. Nova no sentido de que constrói uma forma individualizada de realizar tal leitura, não se

preendendo especificamente a uma ou outra estrutura, mas que se valendo do conjunto de preceitos, transitando entre as propostas, as quais, num primeiro momento, podem parecer contraditórias, mas que posteriormente se complementam e contribuem para que o crítico construa um texto coerente e teoricamente fundamentado, amparado por uma fortuna crítica extensa, porém, inacessível para muitos na época.

Seu arsenal bibliográfico pode testemunhar a nosso favor nestas considerações. Lafetá não se prendeu a limites em suas leituras. Pelo contrário, lia, indistintamente, os autores disponíveis que, de alguma forma, lhe oferecessem oportunidade de entendimento, não numa linha verticalizada, mas de forma horizontal, como se nos dissesse a todos que o conhecimento avança para além da linha do horizonte, por mais que tentemos alcançá-lo. As lições da cultura e da sociedade exerciam sobre ele grande fascínio. Por isto, possivelmente, não tenha demonstrado preconceitos em assimilá-las.

Provavelmente por isso, o crítico não tenha se fechado em torno de uma única proposta estética. Conhecedor que era de autores, obras e teoria, cedo percebeu que era melhor estar aberto às possibilidades no mundo da literatura (e da leitura), porque muito ainda poderia se dizer (ou desdizer), dado o caráter dinâmico da sociedade e, por consequência, da literatura, pois uma e outra não se dissociam, segundo a sua perspectiva leitora.

Nesta direção, nos remetemos a Sílvio Romero, em sua formulação da epopeia da nacionalidade. Romero recorre às fábulas míticas, que “se situam na gênese do mestiço e no cruzamento de culturas matrizes da diferenciação progressiva do povo e da sociedade nacional, de acordo com os padrões darwinistas e evolucionistas.” (VENTURA, 1991, p. 166).

Romero introduz as características principais que passam a constituir as duas tensões que permeiam seu percurso literário: o *mito épico* e o *mito trágico* (grifos nossos). Tal crença, então, não seria exclusividade desse crítico. Posteriormente, muitos outros se valem dela para estruturarem suas histórias literárias. Esse caráter determinista da literatura é combatido por Ventura e muitos outros historiadores, pois, em posição contrária ao apregoado pelos evolucionistas, defende um percurso histórico característico do gênero literário, diferenciado daquele empreendido pelas espécies biológicas, como já foi dito anteriormente. (VENTURA, 1957).

Sob o prisma dos evolucionistas, infere-se que há uma história literária independente de uma história social? Segundo Vinícius Dantas, Antonio Candido desconstrói esta crença, pois ele, Candido, “tem a capacidade de desenvolver, na literatura brasileira, um conceito de forma admitindo a substância social das obras e desenvolve os preceitos do *close reading*, princípio metodológico do *New Criticism* sob o prisma histórico-social.” (DANTAS, 2002, p. 9).

Candido, então, propõe a análise literária aprofundada, sistematizada, construída com rigor e método, sem promover misturas ou ecletismos (neste último quesito, obviamente, ele destoa de Lafetá) que possam prejudicar o entendimento na forma como organiza sua tão conhecida, e não menos polêmica, crítica literária.

Reiteramos que literatura e história, frequentemente, estão envoltas em um campo de discussão bastante tensionado. Uma dessas tensões envolve o conceito de função da literatura. Antonio Candido, numa indagação sobre qual seria *a* ou *as funções* da literatura, abre essa questão, mas é perceptível que tal questão não se fecha em uma resposta. A literatura, segundo Candido (2002, p. 85), além de servir para “satisfazer a necessidade universal de fantasia e contribuir para a formação da personalidade” (uma de suas *funções*), teria (ainda) uma função de conhecimento do mundo e do ser? E prossegue no seu questionamento

[...] o fato de consistir na construção de obras autônomas, com estrutura específica e filiação e modelos duráveis, lhe dá um significado também específico, que se esgota em si mesmo. Isto então lhe permite representar de maneira cognitiva, ou sugestiva, a realidade do espírito, da sociedade, da natureza? (CANDIDO, 2002, p. 85).

Assim, o próprio Candido reconhece a dificuldade em determinar na obra literária um aspecto que, porventura, predomine sobre outro, ou mesmo que melhor caracterize a obra. Dada a complexidade da situação, limita-se a dizer que a literatura se constitui, sobretudo, em uma espécie de conhecimento “mais do que uma forma de expressão e uma construção de objetos semiologicamente autônomos [...] mas que esta autonomia não a desliga (a literatura), das suas fontes de inspiração no real e nem anula sua capacidade de atuar sobre ele (o real).” (CANDIDO, 2002, p. 85).

Várias seriam e são as reflexões sobre a história (ou as histórias?) da nossa literatura em suas múltiplas fases.

2.9 Lafetá e os movimentos em 1930: a crítica e o modernismo⁵⁰

O Modernismo, dada a circunstância e o tempo histórico adotado por Lafetá nas duas obras eleitas para esta pesquisa, se realiza no vácuo dos movimentos vanguardistas do final do século XIX e início do século XX, especialmente na Europa, iniciando um novo tempo na forma de pensar e construir a literatura, conciliando o passado com o presente. Esse movimento coloca em “crise” o projeto literário brasileiro, já que a sociedade brasileira também se encontrava em crise, o que pode ser constatado nas palavras de Antonio Arnoni Prado: “Pessimismo, ferocidade, anarquia explodiam como autênticas palavras de ordem. Tudo o que os modelos de origem contestavam era preciso contestar aqui, a começar pelo repúdio ao sedição equilíbrio do homem europeu ao pragmatismo das altas potências.” (PRADO, 1983, p. 11). Para este autor, tais modelos eram

[...] responsáveis, como se acreditava, pela marginalização cada vez maior dos intelectuais, artistas e homens de letras. [E completa:] Para o escritor, reserva-se agora a função de satisfazer os agitadores de toda ordem, em nome da necessidade de incluir o Brasil no que se considerava ser o advento de um novo mundo em geração, o mundo da nova América das ideias. (PRADO, 1983, p. 11).

A literatura brasileira, naqueles tempos, possuía a marca conservadora da *inautenticidade*. Alfredo Bosi (2006, p. 303) usa o termo “modernismo” como sendo “tudo que se viesse a escrever sob o signo de 22”. Quanto ao termo “modernista” seria um adjetivo para definir o estilo dos modernos. Para o crítico

Oswald de Andrade conheceu em Paris o futurismo que Marinetti, em 1909, lançara no *Fígaro* no famoso “Manifesto-Fundação”; “Tristão de Ataíde e o próprio Graça Aranha conheceram igualmente as vanguardas europeias centradas em Paris”; “O termo futurismo, com todas as conotações de “extravagância”, “desvario” e “barbarismo”, começa a circular nos jornais brasileiros a partir de 1914 e vira ídolo polêmico na boca dos puristas.” (BOSI, 2006, p. 332).

⁵⁰ Este texto, (aqui com as adequações necessárias), parte componente desta pesquisa sob a orientação do Professor Dr. Anelito Pereira de Oliveira, foi apresentado no *II Seminário Nacional de Pesquisa em História Social* da Universidade Estadual de Montes Claros, de 26 a 28 de outubro de 2016.

Bosi acrescenta que há por parte do historiador da literatura a tentativa de explicar a extensão do fato histórico, como, por exemplo, o acontecimento político denominado “Revolução de Outubro”, que pela sua grandiosidade social ofusca 1930 em seu significado literário. Contudo, esse movimento nascido das contradições da República Velha que pretendia superar, e em parte superou, suscitou “[...] em todo o Brasil uma corrente de esperanças, oposições, programas e desengano. Vincou fundo a nossa literatura lançando-a a um estado *adulto e moderno* perto do qual as palavras de ordem de 22 parecem fogachos de adolescentes.” (BOSI, 2006 p. 383).

Bosi, evidentemente, não pretendia diminuir a importância do movimento modernista em sua fase inicial. A história da literatura nos conta como ele foi extremamente representativo, pois foi ele quem implantou as grandes transformações pretendidas. E estende suas considerações sobre o plano do histórico: as décadas de 30 e 40 vieram ensinar muitas coisas úteis aos nossos intelectuais, por exemplo, que o tenentismo liberal e a política getuliana só em parte aboliram o velho mundo, pois se compuseram aos poucos com as oligarquias regionais, rebatizando antigas estruturas partidárias ainda que “acenassem com lemas patrióticos ou populares para o crescente operariado e as crescentes classes médias.” (BOSI, 2006. p. 384). Ele então nos diz que a aristocracia proveniente da cultura cafeeira não encontrou nenhuma dificuldade de convivência com “a nova burguesia industrial dos centros urbanos.” (BOSI, 2006. p. 384).

Para Lafetá,

[...] o Modernismo rompeu a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante que espelhava, na literatura passadista de 1890-1920, a consciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder, [passando] a gerir estruturas esclerosadas que em breve, graças às transformações provocadas pela imigração, pelo surto industrial, pela urbanização, enfim, pelo desenvolvimento do país, iriam estalar e desaparecer em parte. [E acrescenta:] O Modernismo destruiu as barreiras dessa linguagem ‘oficializada’, acrescentando-lhe a força ampliadora e libertadora do folclore e da literatura popular. (LAFETÁ, 2000, p. 21-22).

Lafetá evidencia aqui um processo histórico presente no fenômeno literário que é a influência das elites sobre a forma da escritura, como por mais de uma vez já nos referimos. É o movimento social sobrepondo-se ao movimento estético. Essa influência não se limita apenas em interferir nos aspectos materiais, mas exerce uma influência ideológica que produz consequências. O próprio crítico conclui que “o projeto ideológico

contrasta com o projeto estético, nele interfere e às vezes o determina.” (LAFETÁ, 2000, p. 13).

Percebemos, aqui, outro *deslocamento*, o qual ilustra um fato que tem a sua importância no trajeto: o capital da burguesia industrial provém, em grande parte, da burguesia rural que passa a assumir a nova arte, refutando a estética denominada “passadista” pelos modernistas. Como dissemos, essa necessidade de afirmação da sociedade burguesa aparece em seus discursos oficiais através dos jornais, das academias, além da “imponência de riqueza e tradição” (LAFETÁ, 2000, p. 26) que poderia ser vista em seus ricos salões. Esses discursos passam a refletir o modo universal, ou seja, o modo brasileiro incorpora o universal.

Nesta reflexão sobre *movimentos*, percebemos outro movimento paradoxal: um acontecimento que apregoa o futuro, que inova e rompe com modelos vigentes, também no plano da realização, traz outro elemento do passado, a classe oligárquica, agora modernizada pelos novos processos de produção e que se constitui como fomentadora da nova arte. O cenário político-social do país é perfeito para a proposição que anos antes teria sido gerada nos laboratórios das casas culturais, frequentadas pelo famoso grupo intelectual pioneiro da nova estética, liderado por Oswald e Mário de Andrade.

Para Lafetá, embora tenha havido alterações significativas no modo de construir a literatura no Modernismo, este não altera radicalmente sua doutrina após 1930. O que há é uma mudança de foco. E, embora o crítico utilize o termo “revolução” para se referir aos acontecimentos no campo do literário, ele ressalta que este não foi um movimento repentino, instantâneo, mas que aconteceu de forma gradativa, já que o projeto político desta “revolução” foi, gradativamente, postergado para a década seguinte: de revolução literária em 1920, transforma-se em literatura revolucionária em 1930. Nesse sentido, por se envolver essencialmente com as questões políticas, o movimento chega a distanciar-se do seu fato gerador ou seu carro-chefe: a revolução da linguagem, em essência. Essa perspectiva é reafirmada quando Lafetá pontua que “[...] a incorporação crítica e problematizadora da realidade social brasileira representa um enriquecimento adicional e completa – pela ampliação dos horizontes de nossa literatura – a revolução na linguagem.” (LAFETÁ, 2000, p. 31).

Aqui se apresentam, então, a causa e as consequências da revolução: a causa refere-se à assimilação da realidade, à percepção das necessidades e lutas, dos problemas sociais

que atingiam o povo brasileiro. Entre as consequências do movimento citamos a incorporação de uma nova forma de fazer literatura, rompendo com o modelo antigo, *passadista*, que se apoiava numa linguagem anêmica e ultrapassada, de modo a ampliar os olhares, o campo de visão. É a transição (*movimento*) que culmina com a revolução das ideias. Primeiro é preciso perceber, pensar a realidade. Depois desconstruir essa realidade, denunciando as mazelas, as problemáticas e as incoerências. Podemos ampliar o entendimento nos valendo das palavras do pesquisador Anelito de Oliveira, em “Audácia e método”:

A obra literária traduz aquilo que para a coletividade é obscuro, enquanto o crítico, pode-se acrescentar, traduz esta tradução sem a pretensão de estar sendo completamente fidedigno ao “original”, motivo pelo qual, talvez não raro, Lafetá deixe que o próprio texto venha à tona. (OLIVEIRA, 2005, p. 4).

A noção aqui posta nos remete ao caráter didático exercitado pelo crítico em seu texto. O texto, dada a sua capacidade de traduzir a realidade, reconstrói essa realidade a partir da perspectiva orientada pela visão ampliada a respeito dessa mesma realidade, e que não se limita a observá-la apenas de um ângulo.

Lafetá elege os já referidos críticos modernistas, e outros, que a princípio vestiam a roupagem do modernismo, como é o caso de Agripino Grieco, Tristão de Athayde, Mário de Andrade e Octavio de Faria, para contribuírem na elaboração da sua crítica, em um momento de percepção aguçada daquele *movimento* de transformação. De correntes distintas no modo de pensar a literatura da época, eles seriam, em 1930: a crítica e o modernismo, a *doxa* que o crítico escolhe para apontar as contradições existentes na crítica literária daquele período. Sendo assim, Lafetá tinha nesses eleitos sua representação mais significativa.

Embora o nosso autor discuta exaustivamente em torno da essência crítica de cada um deles, a nosso ver, respeitada a grandeza dos nomes e das obras, eles não se encontram no centro da análise; apenas serviram de pretexto para a discussão maior do texto: o embate entre o estético e o ideológico. Os autores não foram escolhas ao acaso, mas fruto de uma seleção apurada, como bem sabemos sobre o nosso crítico.

Mais do que pessoas “físicas”, os críticos selecionados têm no texto o peso institucional. Representam ideologias, frações componentes de uma sociedade que, juntando suas partes, formariam o rosto completo da literatura brasileira em sua

totalidade, com todas as nuances singulares que a compõe. Alceu Amoroso Lima ou Tristão de Athayde, (que adota a alcunha para, segundo ele mesmo, diferenciar o homem de negócios do literato) é o crítico dogmático que, por gerações, formulou opiniões e conduziu pensamentos. Com extenso conhecimento fundamentado em uma educação esmerada de padrão europeu, Tristão de Athayde, convertido ao catolicismo, a partir de 1928 já não consegue ser “neutro” em suas concepções. Exerce grande influência no meio intelectual, mesmo após seu doutrinamento, influenciado por Jackson de Figueiredo, numa aproximação estreita com o movimento católico no Brasil. É escolhido por sua condição de liderança no meio intelectual, sendo na época, o crítico mais conceituado no meio acadêmico, autor de muitas obras referenciadas no meio literário, além da crítica de jornal cuja influência social é considerável.

Já Agripino Grieco representa outro segmento presente no cenário da crítica literária brasileira. É o crítico “impressionista”, que seduz o leitor por sua capacidade para a anedota, o humor, mas que, segundo Lafetá, também representa uma parcela da crítica em ação. Tem livre trânsito no meio intelectual, com análises de caráter mais “jornalístico” e que não se compromete com a sua crítica. Quer ser notado, mas não vai fundo nas questões. Fica no nível da superficialidade, segundo o crítico norte-mineiro.

Por outro lado, há a crítica de Octavio de Faria. De tendência tradicional, também exerce influência através dos seus escritos. Porém, exerce uma crítica conservadora, apegada aos preceitos passadistas, saudosista de uma retórica dominante, representativa da sociedade elitizada, que coloca de um lado a análise rebuscada, com suas concepções dominantes, e de outro, o novo, principalmente aquele “novo” que se compromete com o seu tempo, representando outra parcela da crítica em ação.

E, em oposição a todos esses críticos, a crítica de Mário de Andrade. Este, o predileto de Lafetá, que o diferencia dos demais. É a inovação dentro da literatura. Traz a possibilidade de rompimento com os modelos vigentes e se sobrepõe por assumir uma postura diferenciada, que coloca o popular e o erudito no mesmo patamar. Traz o folclore para o debate, incorpora o nacional, de maneira que este seja um elemento a ser discutido na pauta do dia. Mário de Andrade assume o debate da sociedade, dos problemas postos por uma realidade contraditória, das distâncias, das incoerências, colocando a subjetividade, os conflitos internos do homem frente aos dilemas, o dilaceramento imposto aos sujeitos pelas tensões da vida moderna, como “carros-chefes” em sua poética.

Portanto, para Lafetá, essas quatro faces representam a crítica do decênio. Seu aspecto multifacetado traz em cada uma desses sujeitos as parcelas de pensamento da intelectualidade no período. Há seguidores para todas essas crenças. Ora predominando uma, ora outra, à mercê do interesse da vez.

Ao abordar as quatro faces da crítica em seu discurso, Lafetá apresenta um sujeito que se aproxima do sujeito barthesiano, isto é, um sujeito participante de sua história, que não se esquivava e que se faz presente em seu texto, como explica Barthes:

O sujeito dessa história (esse sujeito histórico que eu sou entre outros), longe de poder acalmar-se levando em conjunto o gosto pelas obras passadas e a defesa das obras modernas num belo movimento dialético de síntese, nunca é mais do que uma “contradição viva”: um sujeito clivado, que frui ao mesmo tempo, através do texto, da consistência de seu ego e de sua queda. (BARTHES, 1987, p. 30).

O sujeito em Barthes é, portanto, um sujeito participante, que se apresenta como protagonista e não coadjuvante; que é capaz de indignar-se com a falta de presença do outro e que não postula por si mesmo, mas pelas alteridades. É, antes de tudo, um sujeito presente que se compromete com sua cultura:

[...] alguns querem um texto (uma arte, uma pintura) sem sombra, cortada da “ideologia dominante”; mas é querer um texto sem fecundidade, sem produtividade, um texto estéril (vejam o mito da Mulher sem Sombra). O texto tem necessidade de sua sombra: essa sombra é um pouco de ideologia, um pouco de representação, um pouco de sujeito: fantasmas, bolsos, rastos, nuvens necessárias; a subversão deve produzir seu próprio claro-escuro. (BARTHES, 1987, p. 44).

Em Lafetá, encontramos ressonância desse sujeito barthesiano em muitos momentos, uma vez que se coloca como se não fosse possível se distanciar do texto sem destituí-lo de sua identidade, pois a concepção do texto é uma mistura de criação e “submissão” à condição de envolvimento com o que se escreve:

Texto quer dizer tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. (BARTHES, 1987, p. 82).

Portanto, tem-se no texto de Lafetá uma escritura intransitiva, aquela produtora de sentidos, e não somente portadora de mensagens, onde o escrevente não se exime da sua “responsabilidade” para com o texto. Tal concepção tem sua fundamentação na psicanálise, pois, “a escritura é a radicalização de um estilo, numa fusão de pensamento e impulso inconsciente a inscrição, no texto, do próprio corpo do escritor.” (BARTHES *apud* PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 37-41).

Devido a essa característica, talvez o sujeito da crítica de Lafetá se apresente sempre tenso, angustiado, atestando, mais uma vez, a afirmação de Barthes: “Para uma derradeira fatalidade, o sujeito que tem medo permanece sempre sujeito; quando muito depende da neurose (fala-se então de angústia, palavra nobre, palavra científica: mas o medo não é a angústia).” (BARTHES, 1987, p. 64). No pensamento barthesiano, a escritura “produz um sujeito em permanente crise e em permanente mutação.” (BARTHES, 1987, p. 46). Barthes ainda se refere ao pensamento de Julia Kristeva, para quem “o texto é o lugar onde o sujeito se produz com risco, onde o sujeito é posto em processo e, com ele, toda a sociedade, sua lógica, sua moral, sua economia.” (BARTHES, 1987, p. 49).

Podemos, nessa direção, apontar a contradição entre Barthes e Derrida, pois, segundo Marilene Nagle, pesquisadora da Universidade de Leiden, Derrida postula que a função de toda escritura é a sua legibilidade, e é necessário que ela seja repetível – iterativa – na ausência tanto do produtor como do destinatário do texto. Para ela, é justamente essa “iteratividade (de *itara*, outro, em sânscrito, o que mostra que a repetição está logicamente ligada à alteridade) que estrutura a marca ou o código propriamente dito da escritura.” (NAGLE, 1972, p. 3).⁵¹ Nagle complementa o seu pensamento, citando Derrida⁵²: “Escrever é produzir uma marca que constitua uma espécie de máquina, por sua vez, produzindo, que o meu desaparecimento futuro não impedirá principalmente o funcionamento e a entrega, dando a si mesmo, dando-se a ler e reescrever.” (Tradução nossa).⁵³ Para a estudiosa, Derrida quer nos dizer que

[...] o signo escrito comporta uma força de ruptura com o seu contexto, seja o contexto dito “real” que engloba o momento de sua inscrição, a presença de

⁵¹ O ensaio “A leitura cixous de Clarice Lispector” foi primeiramente publicado em 1972 no livro *Marges – de la philosophie*, e posteriormente em 1990, em *Limited Inc.*

⁵² DERRIDA, Jacques. *Limited Inc.* Paris: Éditions Galilée, 1990.

⁵³ *Écrire, c’est produire une marque qui constituera une sorte de machine à son tour productrice, que ma disparition future n’empêchera pas principiellement de fonctionner et de donner, de se donner, de se donner à lire et à réécrire.* (DERRIDA, 1990, *apud* NAGLE, 1972, p. 3).

seu emissor, a sua experiência e a sua intenção, seja o contexto semiótico e interno que permite destacar um sintagma escrito de seu encadeamento contextual original e inseri-lo em outros contextos. (NAGLE, 1972, p. 3).⁵⁴

Portanto, na visão derridiana o sujeito pode deslocar-se do seu contexto, e não se confunde ou se dilui em suas entranhas, como a aranha com sua teia, o que seria uma contradição em relação àquele sujeito do texto de Lafetá, pois o sujeito da escritura de Lafetá é onipresente e onisciente de si e de sua capacidade de alterar o meio onde se encontra, desde que para isso tome consciência de si mesmo e da sua realidade.

Assim, a partir do momento em que identificamos, com certa clareza, o sujeito que fala na escritura do nosso crítico, faz-se necessário esclarecer o fato de que não tomamos o texto de maneira minuciosa em torno dos autores eleitos, o que também é consciente. Isso porque a nossa intenção se relaciona primeiramente ao texto enquanto produção que se organiza a partir de uma linha estruturante geral e relacional. As partes, embora distintas entre si, têm uma relação inseparável com o todo. Ou seja, são os autores, com suas formas diferentes de pensar a literatura, que formam este todo que é o pensamento literário brasileiro: uma mistura de passado com presente, do novo com o velho, do inovador com o conservador, do profundo com o raso, do erudito com o popular (metodológica para muitos).

É, portanto, resultado (provisório) de um ecletismo de pensamentos construídos nas mentes, provenientes de leituras, vivências, experiências em contextos que, embora diferenciadas entre si, são representativas de uma mesma realidade.

Entendemos que a leitura que fizemos do capítulo introdutório de *1930*: a crítica e o modernismo já seja o suficiente, neste momento, para compreendermos as intenções de Lafetá ao se valer daquelas quatro perspectivas de cunho antagônico. O objetivo, reiteramos, era apresentar as contradições que existem no campo da crítica e como elas concorrem para o mesmo fim. São, no fundo, lados da mesma moeda: o estético a serviço do ideológico (e vice-versa?). Tal constatação nos permite compreender, de uma maneira mais ampla, como se realiza a estruturação do texto sob o prisma estruturalista⁵⁵ no plano

⁵⁴ Este ensaio primeiramente publicado em 1972 no livro *Marges – de la philosophie* e posteriormente em 1990 em *Limited Inc.*

⁵⁵ Ressalta-se que o termo *estruturalista* aqui adotado, diz respeito ao interesse pela “estrutura da obra” demonstrado pelo crítico (a exemplo de Antonio Candido), e não necessariamente ou tão somente à corrente sociológica que predominou nos estudos literários nos anos 1960 (embora eles se relacionem). Em

prático, onde o todo se articula com as partes, embora, a princípio, estas pareçam distanciadas ou desarticuladas, quando, na verdade, no plano geral, concorrem para a mesma coisa.

2.10 Das ciências sociais para a literatura

Diante do exposto até aqui, é possível inferir que a metodologia de análise crítica empreendida por João Luiz Lafetá não é inédita e tampouco de sua própria autoria, embora a sua abordagem seja inovadora, no sentido de que tenha empreendido uma leitura diferenciada em relação ao seu objeto, quando se propõe a colocar em evidência, sob o mesmo viés de leitura, autores e teorias diferentes entre si. No caso de *1930: a crítica e o modernismo*, as abordagens chegam a ser contraditórias, mas concorrem para a mesma coisa, como já explicitado. Tal aceção é tão inovadora quanto a sua própria crítica interdisciplinar, já que ele escolhe textos e autores atuantes no cenário literário e os submete ao seu rigor metodológico.

Segundo Fernanda Arêas Peixoto, em “Para conhecer a obra de Roger Bastide”, Candido tinha plena consciência do seu débito com Bastide quanto ao método de análise empregado em suas obras literárias, como é possível de ser comprovado pela passagem abaixo:

[...] o ensaio “Machado de Assis, paisagista” (1943), especialmente, se tornou uma referência importante para os estudos literários no Brasil em função das marcas por ele deixadas em Antonio Candido, ex-aluno de Bastide, que declara em dois ensaios de *Recortes* (1993) o seu débito para com o modelo de análise por ele proposto. A crítica e ensaísta Gilda de Mello e Souza, cuja inovadora tese sobre a moda foi orientada pelo mestre francês nos anos 1950, confessa sua admiração pela “estética pobre” do professor francês, estética de antropólogo sensível aos elementos do cotidiano e da cultura popular (1978). (PEIXOTO, [200-?], p. 3-4).

Maria Lúcia de Santana Braga, no artigo “A recepção do pensamento de Roger Bastide no Brasil”, contribui para compreendermos como se fez inovador o pensamento

Literatura e Sociedade foi utilizado por Candido assim como nos estudos sociológicos de modo geral e, na sequência, pelo próprio Lafetá.

do mestre francês que, de maneira corajosa, propõe sua pesquisa a partir de um olhar múltiplo sobre as áreas do conhecimento, como também o fez Lafetá: “É explícita a extrema sensibilidade de Bastide para temas e métodos que no período não eram ainda considerados dignos de atenção por parte dos cientistas sociais e como procurava incentivar nos seus alunos essa mesma diversidade e sensibilidade.” (BRAGA, 2000, p. 3). Em *Figuração da intimidade*, Lafetá conserva a mesma linha interpretativa, utilizando o jogo dos opostos em toda a análise.

Encontramos, como proposto, alguma assonância da sua análise em William Empson (e Robert Graves), no que diz respeito ao uso da ambiguidade como recurso estilístico. Isso quer dizer que o jogo da interpretação não se esgota em si mesmo. Segundo Francisco Iglesias, é o que ocorre com a noção de procedimento, pela qual a obra é o modo de “dispor e elaborar o material verbal” (CHKLOVSKI⁵⁶, 1976 *apud* IGLESIAS, 2011, p. 68), que reitera a sua leitura estruturalista, uma vez que a intenção é observar como todos os elementos possíveis de serem abordados pela via da ambiguidade são, na verdade, dependentes um do outro.

A estrutura, no entendimento de Antonio Cardoso Filho, e como exposto acima, “era compreendida inicialmente como um conjunto de elementos que, dentro de uma hierarquia, realizavam uma função poética.” (CARDOSO FILHO, 2011, p. 69). Posteriormente, essa forma de entendimento evolui, e a estrutura passa a ser percebida como

[...] um sistema de relações que não só conferem identidade ao conjunto geral por meio dos elementos que o constituem, mas também revelam dois fatos: a) a oposição que existe entre esses elementos e b) a oposição desses elementos em relação ao conjunto geral. Em outras palavras, a estrutura passou a ser compreendida como um sistema de relações entre as partes que dá identidade ao todo, mas também pode mostrar a oposição das partes entre si e em relação a esse todo. (CARDOSO FILHO, 2011, p. 69).

Mattoso Câmara esclarece que o estruturalismo – embora receba usualmente a alcunha de método, quando se diz “o método estruturalista” –, é, na verdade, uma posição que o investigador utiliza para conhecer determinado objeto científico, e não é exclusividade da literatura ou da linguística. Ele se estende a outros campos do saber,

⁵⁶ CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: *Teoria da literatura: os formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56.

como nos explica Cardoso Filho em seu texto “Ferdinand de Saussure⁵⁷”, onde fornece os fundamentos não só do estruturalismo linguístico, mas também do próprio estruturalismo como uma nova abordagem científica.

Cardoso Filho também nos apresenta a aplicação dessa forma de abordagem por Claude Lévi-Strauss, utilizando a mesma perspectiva no estudo das organizações simbólicas da cultura, em suas pesquisas no campo da antropologia, e que em nosso texto já nos parece bastante familiar, tendo em vista as discussões estabelecidas anteriormente em torno da crítica sociológica de Candido e Lafetá, com os estudos sobre o mito (mais especificamente nos estudos dos textos de Mário de Andrade).

Em relação à análise dos “modos de organização social, ideológica e política”, Cardoso Filho nos aponta Michel Foucault e Louis Althusser, “para citar dois apenas nos quais tudo se dá dentro de um sistema, desde os elementos mais simples da instituição social e política até os mais complexos.” (CARDOSO FILHO, 2011, p. 70).

Diante do exposto, percebemos que se torna evidente a relação da abordagem de Lafetá com o estruturalismo em sua fase inicial, pela maneira como organiza em termos específicos o seu pensamento, e pelas conexões que estabelece entre os elementos do texto⁵⁸.

Quanto aos esquemas estruturais da análise, ele se aproxima de Antonio Candido que, por sua vez, se liga ao modelo proposto pela crítica sociológica que, no Brasil, é inaugurada pelo professor francês Roger Bastide, para o qual nos voltamos novamente. Utilizando-se dessa abordagem, Lafetá exercita, em seu texto, o que Bastide denomina de “o princípio dos conversores convergentes”, que consiste, em termos conceituais, em sua metodologia de análise – para falarmos agora em método de maneira mais específica. Assim, é preciso discutir um pouco sobre essa metodologia e o caminho que ela perfaz até ser assumida por nosso crítico.

2.11 O princípio dos conversores convergentes

⁵⁷ Curso de Linguística Geral, texto publicado em 1916, por seus alunos Charles Bally e Albert Sechehaye.

⁵⁸ Ressalta-se que o termo *estruturalismo* aqui adotado, mais do que a corrente teórica predominante nos anos 1960, diz respeito ao grande interesse do crítico pela “estrutura da obra” (a exemplo de Antonio Candido). Em *Literatura e Sociedade* foi por muitas vezes utilizado por Candido assim como nos estudos sociológicos de modo geral e, na sequência, pelo próprio Lafetá.

Em seus estudos sobre o sociólogo Roger Bastide, Fernanda Arêas Peixoto levanta o seguinte questionamento: este método não seria uma espécie de “etnografia do pensamento?” A autora se baseia em Geertz⁵⁹ quando levanta esta possibilidade:

Na antropologia, o foco em comunidades naturais, grupos de pessoas que estão ligados entre si de múltiplas maneiras, possibilita a transformação daquilo que parece ser uma mera coleção de material heterogêneo em uma rede de entendimentos sociais que se reforçam mutuamente. E, já que os estudiosos modernos não são nem um pouco mais isolados que os bosquímanos, é possível que o mesmo se aplique também a eles. (GEERTZ, 1998 *apud* PEIXOTO, 2000, p. 17).

Peixoto descortina outro feixe nos vários raios que se apresentam nesta análise, e sob o qual fecharemos o foco: o método utilizado pelo professor francês Roger Bastide, ao qual já recorremos anteriormente, pois a partir dos seus estudos no Brasil, ele estabelece uma “problemática central, que não mais abandonará.” (PEIXOTO, 2000, p. 16). Padrão de análise este que é considerado diferenciado do seu tempo. Para Peixoto, empreender análise do trabalho de Bastide constitui tarefa temerária, posta as múltiplas faces em que este se apresenta.

Segundo a autora, a análise da proposta do professor e pesquisador francês, com o qual iniciamos a discussão sobre ambiguidades na crítica de Lafetá, se ancora em três “diálogos” que ela considera indispensáveis. Neste ponto, a própria análise de Peixoto já se assemelha ao seu objeto de estudo. O que poderia ser (ou não) uma coincidência, já que esta pesquisadora também é oriunda das Ciências Sociais.

Para Peixoto, o primeiro diálogo proposto por Bastide, necessário à compreensão dos temas e problemas apresentados, se voltam especificamente para o grupo modernista e, de maneira particular, para Mário de Andrade, o que para nós já é bastante sugestivo e nos será útil neste projeto mais adiante. Bastide caminha em direção às artes brasileiras, da literatura e do folclore, momento em que faz uma revisão sobre Mário de Andrade e o Barroco brasileiro. Bastide, então, tem a oportunidade de compartilhar o empreendimento formulado por Mário de Andrade, pelos modernistas, e a ideia do “genuinamente nacional”, em sua busca pela “alma brasileira.” (PEIXOTO, 2000, p. 18).

Outro ponto estabelecido por Peixoto, diz respeito à obra do baiano Gilberto Freyre. Em *Casa Grande e senzala* e *Sobrados e mucambos*, Bastide encontra inspiração para as

⁵⁹ GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1998.

suas reflexões sobre como se dá o processo de formação da cultura brasileira e sobre o “processo de modernização” no Brasil. Segundo Peixoto, a discussão de Bastide sobre as religiões afro-brasileiras, de certo modo, o “obrigam [...] a um redimensionamento da análise sobre o sincretismo e possibilitam o acesso à África no Brasil.” (PEIXOTO, 2000, p. 18). É dessa premissa que surge o questionamento de Peixoto sobre a etnografia das ilhas africanas referida anteriormente, já que essa ideia se relaciona ao que ela chama de “esboço de uma sociologia dos contatos culturais entre nós.” (PEIXOTO, 2000, p. 18).

O terceiro diálogo apresentado por Peixoto diz respeito à obra de Florestan Fernandes, e nos remete ao Bastide que se coloca como formador de uma tradição sociológica na intelectualidade brasileira através da universidade então recém-criada. Para a autora, esse perfil de Bastide é contrário aos anteriores, os quais se relacionam ao pesquisador voltado para as linhagens que já se encontram estabelecidas, como é o caso da linhagem africana.

Bastide, professor e depois colega de Florestan (professor de Antonio Candido) se detém no que chama de “dilema da modernização em solo brasileiro.” (PEIXOTO, 2000, p. 18).

No que se refere ao método bastidiano, como bem ressalta Peixoto, aqui não pretendemos uma abordagem histórica ou biográfica, mas apenas considerar os fatos à medida que eles sirvam de esclarecimento para os nossos propósitos.

Assim como Roger Bastide, João Luiz Lafeté empreende a análise da obra literária de forma bastante particular. O contato que manteve com a crítica sociológica torna-se a sua marca registrada e permanecerá como ponto central de sua discussão, mesmo que tenha se valido dos recursos postulados pelas retóricas estruturalista e psicanalítica. Peixoto apresenta pensamento semelhante sobre a obra de Bastide:

Bastide concebe uma problemática central que não mais o abandonará, a dos contatos culturais. Mas o que é fundamental e muito pouco discutido, é que durante a estada brasileira Bastide forja um ponto de vista teórico metodológico particular, dissonante dos padrões de seu tempo. (PEIXOTO, 2000, p. 16).

A estudiosa da obra bastidiana salienta como as tradições sociológica e antropológica francesas, presentes em sua escrita, são colocadas lado a lado com aquilo que apreende em solo brasileiro, nas várias experiências por aqui empreendidas. Também é possível perceber a influência norte-americana no pensamento do autor em seu contato

com o Brasil, dentro e fora da universidade, a qual não se limitou à pesquisa de cunho apenas teórico, da “nossa tradição literária, sociológica e ensaística”, mas também pelo contato direto com uma gama de sujeitos, desde alunos, professores, escritores e críticos. Tal influência pode igualmente ser direcionada ao método de análise empreendido por Lafetá que, no vácuo do estruturalismo (que influenciou o *New Criticism* americano), utiliza os princípios do *close reading*, que faz com que ele se concentre e se aproxime o máximo possível do seu objeto de estudo, lançando sobre ele seu potente foco de luz, como já aludimos anteriormente. Ele mesmo faz alusão a este procedimento, como, por exemplo, em *Figuração da intimidade*, quando se volta para a poesia de Mário de Andrade:

Examino, acho que metodicamente, quase todas as composições de *A costela do Grão Cão* e *Livro Azul*. E o metodicamente merece, pelo menos algumas linhas de explicação. Faço uma leitura cerrada dos textos, um “close reading” que se concentra de preferência (mas nem sempre) nas imagens e nos seus vários significados possíveis. (LAFETÁ, 1980, p. 33).

Outro aspecto da obra de João Luiz Lafetá que encontra ressonância em Roger Bastide diz respeito ao diálogo que sua obra tece com a psicanálise, que aqui denominamos de segunda fase do autor – a fase da *unicidade*. Segundo Peixoto, “as interfaces entre a sociologia e a psicanálise na obra de Bastide mereceriam tratamento à parte” (PEIXOTO, 2000, p. 19), embora não tenha sido este o centro de análise empreendido pela autora naquele momento da discussão.

Ressaltamos ainda, a relação que a autora chama de “topologia das ideias de Bastide” pela necessidade que este tem de “querer representar no texto escrito uma determinada configuração de pensamento.” (PEIXOTO, 2000, p. 19).

A marca desse esforço, ou os *leitmotifs*, prossegue a autora, não se ancora em nenhuma espécie de necessidade que comprometa a leitura, mas, convergentemente, como se observa também em Lafetá, diz respeito ao estudo que privilegia “a análise das tensões que conformam o universo desse pensamento e são responsáveis pelo seu andamento original.” (PEIXOTO, 2000, p. 20).

Tal perspectiva inovadora e pioneira na implantação dos estudos interdisciplinares na universidade brasileira, que se inicia na USP pelo modelo francês, se estabelece nos cursos de Letras para além dos muros paulistas. Assim também se deu com a

Universidade Federal de Minas Gerais em 1985, conforme nos relata Eneida Maria de Souza:

De caráter interdepartamental, os estudos de teoria da literatura recebem novo impulso, ampliando-se o polo de interesse da disciplina para uma reflexão preferencialmente histórica e cultural. O curso contribuiu ainda para a formalização e sistematização de uma realidade existente na Faculdade de Letras, historicamente praticada nos setores de literaturas nacionais e estrangeiras e de teoria da literatura: a interdisciplinaridade, a recepção e releitura de teorias e literaturas estrangeiras e a questão sobre a dependência cultural. Incentiva-se, dessa maneira, a relação interdepartamental, uma vez que o doutorado contempla uma gama diferenciada de interesses ligados às diferentes literaturas, bem como o convívio interdisciplinar com outras áreas de conhecimento, solicitadas a participar igualmente do curso. (SOUZA, 1994, p. 41).

Ademais, o laço entre a precursora desses estudos interdisciplinares no Brasil e demais instituições acadêmicas se comprova pela declaração de Souza:

No biênio 1988-1990, presidi a Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic), com sede na UFMG. A diretoria contou com a presença de professores da UFMG e da USP, intercâmbio que reverteu em lucro para as duas instituições, pelo estreitamento de laços acadêmicos entre nós. (SOUZA, 1994, p. 41).

Mais reveladora ainda, é a afirmativa de Peixoto de que a obra de Bastide se torna melhor compreendida se levarmos em conta os conceitos que este utiliza para discutir a arte e “vice-versa”. O caráter um tanto quanto obsessivo, no bom sentido, de João Luiz Lafetá, também encontra ressonância no professor francês.

Daí se depreende como ele, em *1930: a crítica e o modernismo e Figuração da intimidade*, se lança em empreitada grandiosa e põe à prova, através do seu método crítico, o que Bastide denomina de “o princípio dos refletores convergentes”, que consiste em lançar vários feixes de luz sobre um objeto que se quer compreender, de modo a captá-lo de vários ângulos em *movimento* (PEIXOTO, 2000). *Movimento*, aliás, passa a ser um dos *leitmotifs*, assim como a tensão e ambiguidade na crítica do norte-mineiro, o qual procuramos demonstrar anteriormente.

A afirmativa que tomamos nos permite escanear, de forma prudente e ainda melhor, a intenção metodológica do autor norte-mineiro quando contrastamos o método bastidiano com o seu próprio, uma vez que é justamente nesse ponto que Peixoto insiste

em apontar como a tradição literária e a sociológica se fazem presentes no pensamento bastidiano:

O diálogo como forma reflexiva e expositiva tem como vantagem adicional permitir uma articulação fina entre texto e contexto, na medida em que insere o autor e seu pensamento no tempo e no espaço, conectando homens e ideias, evitando assim uma análise que isola a obra e que sublinha exemplaridades em tom triunfalista. (PEIXOTO, 2000, p. 20).

Assim, Peixoto prossegue nessa direção, nos dizendo que

O trabalho realizado não é uma “história interna” ou exegese de texto. O diálogo lança a interpretação permanentemente para fora do texto e, em seguida, de volta a ele. Não se trata tampouco de uma “análise externa”, cujo alvo é o esquadramento do campo intelectual e as práticas sociais de seus atores. (PEIXOTO, 2000, p. 20).

O valor social da obra de Bastide é referenciado por Peixoto, assim como as pesquisas de Lafetá são constantemente valorizadas por Candido. Por exemplo, no prefácio de *1930: a crítica e o modernismo*, Candido discorre sobre o valor da pesquisa interpretativa.

Nesse sentido, nos chama a atenção a afirmativa de Carlo Ginzburg⁶⁰ sobre a forma como o trabalho interpretativo em Ciências Humanas normalmente se ancora sobre pistas e sinais que o intérprete segue e que

[...] se assemelham àquelas marcas pressentidas pelo caçador agachado na lama, que escruta as marcas da presa, pois nesta modalidade de trabalho as regras normalmente não existem de forma predefinida de modo claro para serem aplicadas. Sendo que neste momento devem entrar em jogo: faro, golpe de vista, intuição. (GINZBURG, 1989 *apud* PEIXOTO, 2000, p. 21).

Isso nos leva a deduzir que foram desses preceitos que também se valeu o nosso crítico. Parece-nos que ele não se sentiu intimidado em construir um caminho para si mesmo, o que poderia colocá-lo naquele patamar, já referenciado por Freud, dos “escritores criativos”. Não que ele tenha inventado algo novo, mas por ter sido capaz de estabelecer uma forma diferenciada de conceber a crítica, não se prendendo a preceitos

⁶⁰ GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In _____. *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

(ou preconceitos) num ambiente de competitividade exacerbada, onde constantemente os debates ideológicos ultrapassam barreiras.

Creemos que, pelo que discutimos até aqui, já seja possível o entendimento em torno do método utilizado por Lafetá. Para que ampliemos ainda mais a compreensão, nos reportamos, mais uma vez, a Peixoto, utilizando a definição que ela propõe de forma sistematizada sobre o método aqui referenciado. A autora, primeiramente, se refere ao acompanhamento de temas de forma que denomina “obsessiva”, como pontuamos anteriormente, quando se refere ao trato de Bastide em torno da obra analisada.

Enfim, o feixe de luz sobre o qual tomamos um prisma apenas, para exemplificar o dito, toma corpo à medida que percebemos que tal forma de abordagem parece constituir um traço da personalidade do crítico. A necessidade de estabelecer de forma minuciosa o texto, tomando-o como um todo, detalhando-o ao nível da exaustão, inclusive de si mesmo, é sua característica. Isso pode ser percebido em outras produções de Lafetá, não apenas em suas publicações, mas em diversos dos seus manuscritos, disponíveis em seu acervo.

Em rascunhos extremamente detalhados, o desenvolvimento das atividades era sempre esquematizado e elaborado em seu passo a passo, com extremo cuidado, para que nada escapasse do seu astuto olhar de professor e estudioso do assunto em questão. Lafetá dissertava de maneira considerada exaustiva tanto sobre a sua obra como a de outrem, ressaltando o sentido exposto, demonstrando o quanto essa metodologia já tinha se incorporado ao seu modo analítico.

2.12 O herói negativo

Pela circunstância específica de mergulho na psicanálise, numa etapa em que não havia se fechado um ciclo da obra do crítico norte-mineiro, alargamos um pouco mais a ponte, pois nesta, embora predomine a análise psicanalítica, a questão social se apresenta imbricada sem, no entanto, descuidar do estético. É o momento em que o nosso crítico se vê diante de outro espelho: a obra de Graciliano Ramos, o “velho Graça” (LAFETÁ, 2004, p. 519), como ele dizia, demonstrando o seu grau de intimidade com o autor de *Vidas Secas*.

Afinal, não foi Graciliano o escritor que viveu o conflito da *Infância* e da *Angústia*, de quem no *cárcere* teve tão doloridas *Memórias*, dilacerado entre conflitos existenciais? Talvez por isso, Lafetá tenha se dedicado a um trabalho, também grandioso, onde ele próprio “estranhe” a via que eleger para percorrer a obra do autor de *Angústia*: “Marxista, psicanalista e poética de fundo aristotélico” três dimensões que, a seu ver, “compõem uma mistura difícil de conciliar, facilitadora de todos os ecletismos.” (LAFETÁ, 2004, p.284). Sobre Graciliano, Lafetá fala com intimidade, possivelmente, por ter com ele algo em comum: o escritor que denunciou as mazelas da sociedade em seus romances e em suas memórias tem muito a ver com o crítico socialista que denunciava, em seu tempo, os mesmos males.

Poderíamos deduzir numa análise rasa, que novamente Lafetá se encontra à sombra de Antonio Candido. Afinal, a obra de Graciliano, que também foi objeto da crítica de Candido⁶¹, se converte em objeto de interesse de Lafetá. Assim, o estrategista move mais uma pedra do jogo. A produção literária do escritor nordestino tornou-se o tema central de sua pesquisa de livre-docência, a qual não foi concluída devido a doença que o acometeu, e compõe, nas duas versões, manuscrita e datilografada, importante componente do acervo do escritor.

João Luiz Lafetá é um dos críticos citados por Leandro Konder. Ele, leitor de Luckács, como Candido, declarou sua preferência por Graciliano e sua escrita social, provavelmente por não se ter dado por satisfeito com a leitura que Candido já havia feito do romancista nordestino. Era preciso falar mais, uma espécie de lubrificação do dínamo que ainda estava emperrado. Mas não foi somente pela leitura de Candido que Lafetá interpretou Graciliano. Ele elegeu para si uma teoria interpretativa, ainda inovadora no período, proposta pelo canadense Northrop Frye⁶², com seus modos e formas da ficção.

⁶¹ *Ficção e Confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos (1945). Segundo Candido, este conjunto de ensaios sobre Graciliano era a “oportunidade de marcar a minha opinião por meio de um balanço sobre a sua obra.” (RAMOS, 1945, p. 9). Foram cinco os artigos sobre a obra de Graciliano: *Infância* (1945), *Caetés* (1933), *Angústia* (1936), *São Bernardo* (1934) e *Vidas Secas* (1947). Sobre estas mesmas obras, Lafetá construiu a sua tese de livre-docência (1986-1991).

⁶² Northrop Frye ou Herman Northrop Frye, nascido em 14 de julho de 1912, Sherbrooke, Quebec, Canadá. Morreu em 23 de janeiro de 1991 em Toronto, Ontário. Educador canadense e crítico literário que escreveu sobre literatura e cultura canadenses e tornou-se conhecido como um dos mais importantes teóricos literários do século XX. Em *Anatomia da Crítica* (1957), Frye desafiou a hegemonia da Nova Crítica enfatizando os modos e gêneros dos textos literários. Ao invés de analisar a linguagem das obras individuais de literatura, como os críticos novos fizeram, Frye enfatizou os padrões imaginativos maiores ou mais profundos, a partir dos quais todas as obras literárias são construídas, assinalando a importância recorrente dos arquétipos subjacentes à literatura. Em trabalhos posteriores, Frye complementou o exame de arquétipo

O tipo de análise que Lafetá adota para a interpretação de Graciliano é uma total incorporação de sua visão do Brasil, naqueles aspectos que a sociedade tem de mais contrastante: o sertão e o litoral, espaços completamente contraditórios entre si, e que serviram de pano de fundo para a representação dos problemas de uma nação dividida, separada pelo moderno e o atrasado, o novo e o velho, o interior e o exterior, uma ficção que provocou o mergulho do crítico norte-mineiro dentro do texto literário, interessado nas discussões que suscitavam questões seculares em torno da literatura, do real e do imaginário, do objetivo e do subjetivo.

A leitura crítica de João Luiz Lafetá não só provoca nos leitores o interesse nos temas de caráter exclusivamente estéticos, como também os incita a reflexão íntima sobre a nossa própria condição social, num contexto permeado pela diferença, pelas distâncias, pelas injustiças e hipocrisias sociais, coisa que a literatura sabe fazer com maestria, sem deixar de ser literatura, sem perder a sua essência.

Afinal, nem toda obra que se propõe a discutir as relações sociais a partir dos personagens que cria, ou a pretexto da trama, deixa isso de modo claro desde o início, como Graciliano fez em *São Bernardo*: “Antes de começar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho.” (RAMOS, 1934, p. 5). E é isso que faz o herói negativo⁶³, o Paulo Honório, segundo a discussão aberta pelo então jovem crítico Lafetá.

A interpretação mais uma vez parte de dentro do texto. A discussão eclética a que se propunha Lafetá é amparada pelas teorias inovadoras, e passa a ser uma das suas características. Essa prática, decerto, não está dissociada daquela condição já assumida de pesquisador do produtor de conhecimento, que garantiria a formação das mentes dentro do país das desigualdades.

e gênero com críticas práticas. Estudou T.S. Eliot (1963), os épicos de John Milton (1965), a comédia (1965) e a tragédia (1967) de Shakespeare e o romantismo inglês (1968). *A Estrutura Teimosa*: ensaios sobre crítica e sociedade foi publicado em 1970, e *O Grande Código*: a Bíblia e a literatura, um estudo da mitologia e estrutura da Bíblia, em 1982. Outras obras críticas de Frye: *O Crítico bem temperado* (1963), *A Escritura Secular*: um estudo da estrutura do romance (1976), *Northrop Frye em Shakespeare* (1986) e *Palavras com Poder*: Seu Segundo Estudo de "A Bíblia e a Literatura" (1990) - enfatizam símbolos e mitos de grupo na literatura e a classificação sistemática de símbolos, gêneros e críticas literárias. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Northrop-Frye>>. Acesso em: 20 dez. 2017. (Tradução nossa).

⁶³ *O Herói Negativo* (Figura 11), palestra proferida em novembro de 1992, em Natal/RN, no Centro de Ciências Humanas Letras e Filosofia – CCHLF da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. As considerações feitas em torno desta conferência, citadas de forma direta ou indireta, têm como fonte a mídia digital (vídeo) disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qdSpgBwvM38>>. Acesso em: 14 ago. 2016. Este vídeo é uma produção de Sérgio Vianna/ Oficina de Tecnologia Educacional (junho de 1993), postado por Eduardo de Assis Duarte.

Mesmo que Graciliano e Alfredo Bosi tenham contestado que o romance de 30 não se constituía em “romance modernista”, Lafetá discorda dos dois, porque, segundo ele, esse romance seria uma continuidade do que havia sido proposto na década anterior pelos precursores do modernismo, pois foi o movimento modernista que “arou e semeou” o que se colheu em 30: a renovação do interesse pelo conhecimento do Brasil. Foi ele quem “arrasou” com a linguagem reinante e praticada naquele momento, que substituiu essa mesma linguagem de Coelho Neto, e mesmo de Euclides da Cunha, por outra mais oral, mais coloquial e plebeia.

Graciliano, portanto, foi herdeiro do modernismo que provoca a modificação da história do romance no Brasil. E Graciliano, portanto, é representante dele. Primeiro, porque seus romances podem ser a mimese da realidade brasileira e, segundo, porque são modernos, contemporâneos, ou seja, falam da realidade de um tempo presente (anos noventa é o presente de onde fala Lafetá) quando nos traz esta reflexão.

Lafetá ainda ressalta o caráter de “relatório” de *Caetés* (1933), o romance que havia sido esquecido no bolso da capa de chuva de Augusto Frederico Schmidt que, além de poeta, foi um importante editor no período e que demorou longos três anos para encontrar os manuscritos, o que fez com que Graciliano quase desistisse do intento.

Sobre *Caetés*, Lafetá afirma que o grande azar do livro foi ter sido escrito por Graciliano, a despeito de ser um romance “forte”. Todavia, se tivesse sido escrito por Rachel de Queiroz teria sido “maravilhoso”. Isso porque ele como que se “enfraqueceu” diante da grandiosidade de *São Bernardo* que veio logo na sequência, ofuscando o brilho do seu antecessor.

Entre *São Bernardo* e *Caetés*, Lafetá estabelece diferenças consideráveis. Embora os dois se relacionem à realidade brasileira, representam momentos bem distintos entre si: em *Caetés*, o primeiro, o enredo é frouxo, dispendido, demorado e bem reflete Palmeira dos Índios, a terra de Graciliano que, como o romance, é uma cidade pequena, parada, onde as coisas demoram a acontecer e representa o Brasil patriarcal, lento, onde tudo parece que parou no tempo. Em *São Bernardo*, tudo acontece em um ritmo mais acelerado, compacto. É a cidade grande, modernizada, que consegue captar a velocidade da modernização e das transformações sociais. Uma perfeita imitação realista da sociedade brasileira.

Para Lafetá, Graciliano consegue representar o país através dessas obras com extraordinária eficiência. A leitura que o crítico faz do autor de *Vidas Secas* é fundamentada, traz em sua essência o veio do contraditório que é bastante eficaz na crítica ora analisada. Como o próprio Lafetá esclarece, Northrop Frye “nega” a centralidade construída em torno do romance do século XIX, destituindo-o de sua condição de liderança, pois para ele o romance é apenas mais uma forma de ficcionalizar a realidade, o que, provavelmente, desagradou a muitos críticos da época. Como o objetivo do crítico era estudar a gênese da obra em questão, nota-se que Frye se preocupa em considerar elementos ligados à tradição literária. Para tanto, irá retomar a “teoria dos arquétipos” de Jung⁶⁴, visto que o seu interesse era a análise da estrutura literária.⁶⁵

Para fundamentar a proposta de Frye, Lafetá realiza sua interpretação em torno da teoria que apresenta os cinco modos e sobre os quais se constrói os tipos de herói no romance que, até então, era construído à moda “ptolomaica”.

Tomemos, então, a proposta de análise de Northrop Frye, adotada por Lafetá. Para o crítico canadense, o primeiro modo do romance seria o “mito”, cujo herói é superior ao homem comum (ou a nós) e a natureza. É o típico herói. O segundo tipo seria o “da história romanesca”, que é superior em grau em determinadas condições e à natureza, só somente às vezes. Já o terceiro tipo, o “imitativo elevado”, apresenta um herói superior a “nós” em grau, mas não é superior às leis da natureza. É, portanto, sujeito às leis, não se exime delas. O quarto tipo, o “imitativo baixo”, é o herói como nós. Não é superior. Ele

⁶⁴ Segundo C. J. Jung, o arquétipo consiste no conjunto de conteúdos do inconsciente coletivo. Sobre esses conteúdos, ele diz que “se tratam de tipos arcaicos – ou melhor – primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos [...]”. Acrescenta ainda que “o termo *représentations collectives*, usado por Lévi-Bruhl para designar as figuras simbólicas da cosmovisão primitiva, poderia também ser aplicado aos conteúdos inconscientes, uma vez que ambos têm praticamente o mesmo significado.” Assim, “estes conteúdos são idênticos em todos os seres humanos, constituindo, portanto, um substrato psíquico comum, de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo.” “[...] O conceito de *archetypus* só se aplica às *représentations collectives* na medida em que designar apenas aqueles conteúdos específicos que ainda não foram submetidos a qualquer elaboração consciente [...]”. JUNG, C.G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* 9/1. Trad. Dora Mariana R. Ferreira da Silva e Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 1976, p. 12-13.

⁶⁵ Algumas considerações em torno da Teoria de Northrop Frye foram coletadas em forma de anotações das aulas de Lafetá, fornecidas pela Professora Ana Lúcia Novais (PUC/São Paulo), aluna de João Luiz Lafetá na Universidade de São Paulo. Fizemos a opção de buscar “por dentro” a forma como o professor e crítico expunha a sua interpretação e como esta chegava até os alunos. A disciplina (que a profa. Ana Lúcia chamou de “curso com Lafetá”) “Problemas de Teoria Literária: três teorias do romance (alcance, limitações, complementariedade)” teve início em 22 de março de 1994, e foi organizada em três partes, sendo a primeira: Romance e psicanálise, a 2ª parte: Literatura e Sociedade, e por último, Frye: A anatomia da crítica.

possui as mesmas forças. Está no mesmo patamar que o homem comum, se submete às leis, como qualquer outro. É o típico homem da representação realista. E, por último, o quinto tipo, o “imitativo irônico”, que ao contrário do mito, é inferior a “nós”, inferior ao leitor. É o modo pelo qual a ficção contemporânea tem demonstrado preferência pela sua absoluta condição inferior. É, segundo Lafetá, o K de Kafka, o inseto, o herói tragicômico.

Assim, com seus heróis mais ou menos delineados, Lafetá traça o perfil do herói graciliano, que vai se acentuando nas obras à medida que é apresentado. Se em *Caetés*, o herói se caracteriza como imitativo baixo, pois é mais “calhorda” do que o homem comum, em *São Bernardo*, o “imitativo baixo”, típico realista, cresce em cena. Isso porque é capaz de crescer, materialmente falando, quando sai de uma condição social inferiorizada e constrói um patrimônio em torno de si. Por outro lado, é uma história de derrota, de completo malogro e de total impotência “heroicizante”, já que Paulo Honório se coloca para o leitor numa completa condição de inferioridade.

Tanto *Caetés* como *São Bernardo* apresentam heróis transitando para o modo “irônico”, ressalta Lafetá. Em *Angústia*, o herói já atravessou essa ponte e se encontra instalado no irônico que, de acordo com Lafetá, é a metáfora do escritor brasileiro. Embora seja ainda “imitativo baixo”, ele também se caracteriza como “irônico”, pois o rebaixamento é tão latente que não há como deixar de percebê-lo nessa condição degradante.

Quanto a *Vidas Secas*, a condição rebaixada do herói se mostra ainda mais clara, uma vez que ele se encontra em posição tão nitidamente inferiorizada, não passando de um ser mundano, submerso em verdadeiro inferno, representado pela natureza seca (e morta) por um lado, e por outro (os dois lados sempre presentes na análise), o latifúndio, também já em processo de decomposição. O “irônico” aqui é quem dá o tom.

Em *Infância*, o herói é o menino esmagado pela educação tirânica, onde a criança é completamente sufocada pelo adulto (o mundo) que lhe é áspero e tem em suas mãos os mecanismos que o oprimem, reduzindo-o a pequenez humana.

Por fim, *Memórias do Cárcere* apresenta a maior condição de inferioridade. Agora é o homem preso, despojado de si mesmo, sem acusação legal e sem meios próprios para se defender. É a representação fiel da derrocada do homem comum.

Uma sequência interessante de ser citada refere-se ao movimento de escrita proposto por Lafetá, da trajetória de Graciliano em direção ao dilema que ele vive quanto

ao ato de escrever, ou do conflito em que se encontra o escritor brasileiro, face aos muitos problemas diante da realidade do seu país e da própria literatura. Em *Caetés*, percebemos essa divisão. O personagem principal, João Valério, está escrevendo um romance histórico sobre os índios Caetés. Naquele momento, o escritor dotado do sentimento nacionalista e indianista escreve sobre o seu país, suas riquezas e seu povo nativo, vivendo ainda o “deslumbramento” da nova terra, o que representa a primeira fase do romantismo brasileiro.

Em *São Bernardo*, o protagonista também está escrevendo um romance. Só que agora a realidade já se alterou, o país está vivendo outro conflito social: a alteração das suas formas de produção. De agrário e exportador passa para o modelo mais moderno, industrializado, impulsionado pelas mudanças que acontecem ao redor do mundo e que alteram significativamente as relações de produção. O escritor, portanto, se vê impelido a alterar o contexto da sua escrita, já que é preciso falar da nova realidade e de como ela interfere na forma de representação social, pois o cenário se altera, o que, conseqüentemente, dentro da perspectiva sociológica, alterará a relação escritor-obra-público.

Em *Angústia*, o que se percebe é o protótipo do escritor dilacerado, sofrendo por não conseguir escrever, embora deseje muito fazê-lo. É a representação fiel do homem silenciado por uma realidade cruel, injusta, que divide o mundo, e que, a despeito do desejo de falar, de expor, de gritar através das palavras, permanece sem voz. É como se o conflito interior fosse tão forte que, por mais que quisesse, não conseguiria transformar a sua dor em palavras. A linguagem, mesmo que exposta, não consegue traduzir a realidade. Estaria aquém do que é preciso. Portanto, só é possível o desejo, mas não a palavra ou a voz. Tal constatação nos remete ao pensamento de Freud, nas palavras de Philippe Willemart:

O escritor, para não dizer o artista em geral, particularmente sensível à tradição em geral e ao mundo em que vive, retém, de forma singular, sensações do passado e do presente. Os elementos detidos neste filtro particular formam um entrelaçamento e um nó que de certa forma bloqueia o desejo do artista e o incomoda. Desse bloqueio e dessa barreira nascem o primeiro texto e o autor. Não há, portanto, um primeiro texto em alguma parte e transmitido por uma musa a um escritor atento, mas uma lenta aglutinação e elementos que, depois de um certo tempo, devem ser lidos e escritos. Como o neurótico, angustiado com seu sintoma, recorre ao psicanalista, assim o escritor, querendo livrar-se dessa placa retida, começa sua campanha de

redações, não impelido, mas atraído pelo desejo. (WILLEMART, 1993, p. 92).

O desejo desaparece por completo em *Vidas Secas*. Fabiano não consegue nem falar. O homem já se encontra destituído de si mesmo. Ou o escritor, ao tomar consciência do mundo ao seu redor, se cala, não denuncia, perde a sua “essência”, abandona o “seu estado natural”, incorpora outras realidades que não lhe pertencem. Assume novas identidades, mesmo que isso lhe custe a sua completa descaracterização ou a destituição da sua condição de sujeito, tornando-se assim, incapaz de traduzir o mundo. Portanto, esses personagens que traduzem momentos diferentes de uma mesma sociedade em mutação, representam o escritor brasileiro e sua relação com a escrita, com o mundo à sua volta.

De acordo com Lafetá, através dos seus heróis, Graciliano se opõe de forma evidente à negação dos princípios humanos. É o herói que nega a negação. A negação da negação. O que seria a própria crítica em ação, em seu estado de excelência.

A partir dessa análise, a condição dialetal em que Lafetá inscreve sua crítica é mais uma vez perceptível. Deve-se sempre observar o outro lado da afirmativa: a contradição, a oposição possível que já se apresenta intrínseca. É o lado subjetivo da linguagem. É a possibilidade do aguçamento do olhar, que pode estender a visão para além das aparências. O interior e o exterior mais uma vez se completam. Objetivo e subjetivo são, na verdade, polos complementares entre si, não sendo possível dissociá-los, porque a imagem vem de “dentro” e se amplia para fora, formando um todo. São os dois lados da mesma moeda. Por isso, uma vez mais, em Lafetá, o termo escolhido sugere uma oposição, o paradoxo: o *herói negativo*. Sendo herói, não seria uma contradição associá-lo a uma condição inferior?

Assim, percebemos que o texto literário tem suas leis específicas. Além disso, há neste a manifestação de desejos internos e externos; de dentro e de fora. Ele é o eco dos desejos do autor e de quem lê, segundo Passos⁶⁶ (1994 citada por NOVAIS, 1994), o que nos induz a dizer que sua realização está condicionada a dois polos: o de quem enuncia e aquele com quem encontra. Desse modo, o resultado desse encontro será sempre

⁶⁶ PASSOS, Cleusa Rios P. *Palhaço da Boca Rosa, de Guimarães Rosa*. Conferência na Universidade de São Paulo em 20 de abril de 1994. Adaptado dos escritos de Ana Lúcia Novais.

condicionado ao desejo. O desejo do que quer ser encontrado e o desejo daquele que espera encontrar. Portanto, sua manifestação só estaria completa se ambos se realizarem (nunca de forma plena), já que esse seria o ideal do texto, mas de forma satisfatória, para que ambos possam se realizar (ainda que de forma transitória ou momentânea). Nesse sentido, caso haja novamente um encontro, ambos, enunciado e leitor, já não serão os mesmos. O tempo os condicionaria.

Feito esse aparte e a despeito das considerações acerca dos cinco modos do herói proposto por Frye cujos preceitos foram expostos aqui, ainda que de forma primária, ressaltamos que eles são frutos de exposição oral de Lafetá, conforme salientamos e, até onde se sabe, sem transcrição para a forma escrita em sua totalidade, ainda é importante buscarmos os registros do crítico em torno de suas concepções nos manuscritos, assim como nos valermos de seus espectadores (isso nos inclui), com o intuito de complementar a ideia e desenvolvê-la de modo coerente a partir daquilo que foi exposto pelo crítico nessa análise que, salvo engano, constitui parte importante da pesquisa que há algum tempo desenvolvia e que ainda era inédita, sem publicação em sua completude.

Durante a pesquisa, Lafetá converge para o universo da psicanálise, sendo a tese *Figuração da intimidade* a sua primeira tentativa de imersão nesse sentido.

Fiz uma primeira tentativa de trabalhar neste sentido (contribuição ao estudo das imagens na poesia de Mário de Andrade), e defendida em maio de 1980. Naquele ensaio, procurei examinar certas imagens da poesia marioandradina, a partir de três enfoques, interrelacionados, as imagens foram vistas como estruturas literárias, organizadas de acordos com um padrão geral que se poderia chamar de arquetípico (no sentido de Northrop Frye) o arquétipo do “mito da procura”, no caso à procura de uma identidade pessoal e social, tentei demonstrar que as imagens e acumulam aí em torno de uma das etapas, a etapa do “despedaçamento”, ou “sparagmós” em que o sujeito poético vive a sua viagem na noite a crise de sua identidade, fragmentando-se e multiplicando imagens de fragmentação do mundo [...] para entender a natureza da fragmentação, ao nível da crise individual, busquei então o auxílio da psicanálise, na tentativa de mostrar como os conflitos, o desejo de imobilidade e de regressividade, as imagens repugnantes e agressivas, de suplícios, torturas e violências – enfim, os elementos componentes do sparagmós – ganharam unidade e sentido à luz de um exame que as mostrasse como formas derivadas de um núcleo de tensões libidinosas, ligadas os temas do temor à castração e da necessidade de superá-las para atingir uma identidade harmoniosa. (LAFETÁ, 1975, p. 2)⁶⁷.

⁶⁷ Texto extraído dos manuscritos do projeto de *Figuração da intimidade*.

E prossegue em sua justificativa para a adoção do tema:

No entanto os poemas transcendiam o nível da crise individual – sublimado, o temor à castração aparecia como consciência agônica, da castração social, e o *sparagmós* surgia então como o temor de uma sociedade dividida, em luta contra si mesma e em crise individual, de ser fragmentado, em busca de uma identidade pessoal, passávamos à crise social, à sociedade fragmentada, à busca de uma identidade cultural; neste início a poesia de Mário de Andrade aparecia como uma das altas realizações do lirismo contemporâneo, cujo movimento básico consiste em acolher na integridade do sujeito os problema mais gerais da vida atual (Adorno) e Figuração da intimidade revelava-se como representação da sociedade fragmentária. (LAFETÁ, 1975, p. 2).⁶⁸

Em relação ao texto apresentado (Figura 12), achamos conveniente tomar essa citação na íntegra, apesar de um pouco longa, já que a partir dela é possível perceber que em *Figuração da intimidade*, o crítico se fundamenta nas teorias de Northrop Frye, Sigmund Freud, Teodor W. Adorno e Herbert Marcuse. Uma fortuna crítica complexa e atualizada para a época, se considerarmos que esses autores e suas obras, especialmente as de cunho psicanalítico, ainda eram vistos com certa reserva dentro do universo acadêmico (observamos, por exemplo, que Candido não se refere à teoria psicanalítica em sua análise das obras de Graciliano, pelo menos não de forma declarada, ao estilo de Lafetá).

A primeira teoria é a desenvolvida no livro *Roman des origenes et origenes du roman*, de Marthe Robert, cuja orientação básica é de inspiração psicanalítica. A segunda teoria é a de Georg Luckács, que teve as suas teses principais do seu importante *A teoria do Romance* relida por Lucien Goldman (*Sociologia do Romance*) à luz da doutrina marxista de reificação, desenvolvida pelo próprio Luckács em seu *História e Consciência de classe*. E, enfim, a terceira teoria estética, mais preocupada com a questão formal (e histórica) dos gêneros: refiro-me a Northrop Frye, e à sua *Anatomia da crítica*, em particular (mas não só) das partes que tratam dos modos da narrativa, e das formas contínuas em prosa (ficção). (LAFETÁ, 1975, p. 3).

Talvez por essa razão, Lafetá tenha insistido que a leitura de “Os primeiros baudelerianos”, de Candido, seja, antes de tudo, subjetiva e de viés psicanalítico. (LAFETÁ, p. 2).⁶⁹ Fato que pode, inclusive, justificar a própria escolha dos rumos que passa a adotar para a sua análise. Ou seja, Candido insinuou, ou sugeriu, mas foi Lafetá

⁶⁸ Texto extraído dos manuscritos do projeto de *Figuração da intimidade*.

⁶⁹ Texto extraído dos manuscritos do projeto de *Figuração da intimidade*.

quem assumiu a dianteira. Uma jogada que sugere uma pedra em seu devido lugar e que, posteriormente, será utilizada no jogo que se estabelece.

Em *Ficção e Confissão*, Graciliano solicitou a Candido que fizesse a introdução de sua obra, conforme nos diz o próprio Candido: “Antônio Olavo Pereira, que dirigia a sucursal paulista da Editora José Olympio, me convocou para dizer que Graciliano tinha manifestado o desejo de que fosse escrita por mim a introdução à próxima edição de sua obra.” (CANDIDO, 2006, p. 13). O desejo de Graciliano se realizou e Candido fez a análise de *Memórias do Cárcere*, que, de 1965 a 1969, comporia o 1º volume da obra. Segundo Candido, esta permaneceu na edição de José Olympio no Rio de Janeiro, e depois migrou para a editora Martins, de São Paulo, sendo que em 1969 foi transferida para a edição de *São Bernardo*, e aposentada em 1974: “Em 1969, Martins a deslocou para *São Bernardo* e em 1974 resolveu aposentá-la. Deste modo saiu de circulação o meu ensaio, do qual José Olympio fizera em 1956 uma tiragem à parte em pequeno volume, cujos 1000 exemplares se esgotaram depressa.” (CANDIDO, 2006, p. 13). Nesse prefácio, Candido declara que *Ficção e Confissão* estava visivelmente envelhecida: “O seu núcleo data de quarenta e seis anos, e de lá para cá a crítica mudou muito e apareceram estudos mais de acordo com o gosto do dia.” (CANDIDO, 2006, p. 14).

O “gosto do dia” cairia perfeitamente para Lafetá, representante da “nova crítica”. Ainda no ano de 1974, “O mundo à revelia” é lançado como prefácio de *São Bernardo* pela mesma Martins, sendo republicado posteriormente pela Editora Record, do Rio e Janeiro e, também parcialmente, na obra *Graciliano Ramos* organizada por Alfredo Bosi e outros, pela Editora Ática em 1987. (PRADO, 2004, p. 557).

Se observarmos minuciosamente as duas análises, a de Candido e a de Lafetá, concluiremos que, de fato, elas se aproximam e se distanciam. Podemos dizer que esses críticos são ambiciosos em relação ao pretendido, como disse Candido. No caso, sobre si mesmo. Ambos constroem leituras sobre *Infância*, *Angústia*, *Vidas Secas*, *São Bernardo* e *Caetés*. Para Candido, Graciliano é o autor que produz o máximo com os recursos mínimos, e assim o fez com maestria em *São Bernardo*.

Se, por um lado, a leitura de Lafetá da obra de Graciliano se ancora na perspectiva especialmente de cunho psicanalítico, sem dispensar os elementos sociológicos dos quais não se afasta, por outro, temos em Candido a predominância forte do elemento social, permeado pela manipulação que vai do ficcional ao biográfico. É possível ainda perceber

a referência aos elementos subjetivos, voltados para a questão individual, do *Eu* como protagonista de crises interiores, relatado em várias passagens, como na leitura de *Angústia*. Porém, Candido não se desvencilha e não faz referência direta à teoria psicanalítica, e nem mesmo se refere a autores que remetam a essa perspectiva.

Ele não se vale, portanto, de forma declarada, das questões propostas pela psicanálise. E parece-nos que é justamente aí que Lafetá encontra espaço para se embrenhar, pois toma para si a análise sob esse prisma, acrescentando uma perspectiva nova à leitura de Graciliano, como em “O mundo à revelia”. Ao desemperrar o dínamo, ele move outra pedra importante no tabuleiro. Outra jogada calculada do crítico.

Sobre a sua travessia literária para o mundo da psicanálise, Lafetá nos informa que

[...] trata-se agora da obra de Graciliano e do problema teórico dos gêneros, encarados sob o prisma particular dos modos e das formas das narrativas. O ponto de partida será o confronto dos livros de Graciliano com “três teorias do romance” nascidos de preocupações teóricas *muito diferentes entre si*, mas certamente com pontos comuns que me permitirão aproximá-las, evitando o perigo do ecletismo, confuso ou vazio. De novo as teorias situam-se nos níveis formal, psicanalítico e sociológico – ou melhor, todas elas compreendem estes três níveis ao mesmo tempo, mas cada uma delas dá preferência em cada um dos aspectos em detrimento uma das outras. (LAFETÁ, 1991, p. 3, grifo nosso).⁷⁰

Portanto, a migração para a fase *Una*, em *Figuração da intimidade*, quando Lafetá se volta para o poeta modernista Mário de Andrade, não se desconecta em suas obras, uma vez que o que se vê nas duas fases é uma (in)completa sintonia. Ele mantém a permanente procura pelo eu lírico subjetivo em Mário quando tenta “desmascarar” esses sujeitos, externo e interno, o que pode ser verificado no estudo de José Emílio Major Neto sobre a obra de Mário de Andrade:

As “figurações da intimidade” são ao mesmo tempo “figurações da exterioridade” e vice-versa, portanto, o núcleo que alimenta toda a lírica do poeta – provavelmente toda a sua obra – está no fato de que ela tem de atender a dois regimes diferentes e contraditórios, apesar de solidários: a constante oscilação entre “eu” e o “outro”, entre a exterioridade e a interioridade, entre o indivíduo e a nacionalidade, entre o indivíduo e a classe, entre a unidade e a multiplicidade, desdobrando e alastrando-se em outras oscilações: o nacional

⁷⁰ Texto extraído do manuscrito do referido Projeto de Pesquisa pertencente ao acervo particular do escritor, datado de junho de 1991.

e o universal, o popular e o erudito, a música e a literatura, a poesia e a crítica. (MAJOR NETO, 2006, p. 22-23).

Se na fase *Una* a intenção do crítico se volta para outro paradoxo – o conflito entre o mundo interior e o exterior, a realidade e a sujeito –, na fase *Dupla* de 1930: a crítica e o modernismo, Lafetá “experimenta” outro conflito, também paradoxal, em torno dos dois movimentos: o *estético* e o *ideológico*. É um conflito que não se limita ao seu caráter formal, exterior, mas que igualmente traduz um conflito interior, subjetivo, ainda que, timidamente, traga os embates da estética (a literatura) com a sociedade e suas ideologias (adotadas pelos sujeitos autores).

Suas obras, portanto, estão intrinsecamente relacionadas. A sua preferência por Mário, já se faz presente na dissertação, pelo destaque que recebeu em comparação com os demais autores abordados. As considerações de Telê Ancona Lopez, em *Mário de Andrade: Ramais e caminho*⁷¹, talvez expliquem o fato de a proposta da poética de Mário se voltar para uma função “humanitária” da literatura e que se aproxima dos ideais do crítico norte-mineiro.

Na trajetória literária do ator de *Macunaíma*, dois pontos se evidenciam: o sentido do compromisso, marcador da modernidade de seus principais trabalhos, e a ligação com a produção literária popular. Desde *Há uma gota de sangue em cada poema*, entende que a literatura deve servir à humanidade. (LOPEZ, 1972, p. 11).

Mesmo que, posteriormente, Lafetá tenha se voltado para Graciliano, isso não significa que tenha se desvinculado do caráter social da literatura. Como Mário, continuará conciliando contrários. Nesse sentido, é importante ressaltar o interesse já demonstrado pela obra de Autran Dourado (que também foi objeto da crítica de Candido).

Autran Dourado estreia no cenário brasileiro em 1947, somente dois anos após a morte de Mário de Andrade e “teria pouco a ver com os modernistas”, segundo o crítico norte-mineiro. Assim Lafetá nos apresenta Autran. Entre as muitas coisas que o impressionam nesse escritor, ele destaca:

A pesquisa forte do coloquial, o tratamento em tom de cotidiano dos grandes arquétipos literários, arrancados com banalidade da “vida besta” do sufocamento e da repressão pequeno-burguesas por isto mesmo não se

⁷¹ Este livro foi dedicado a Antonio Candido. Grafia atualizada.

tratando exatamente de um modernista ele seja sucessor e legítimo herdeiro do modernismo. (LAFETÁ, 1997, p. 398-399).

A admiração do crítico pelo romancista, possivelmente está relacionada ao fato de que Autran Dourado tenha sido capaz de “uma procura original, feita sem ajuda de roteiros prévios, mas capaz de descobrir suas próprias trilhas e atalhos.” (LAFETÁ, 1997, p. 400). Não foi esse o caminho trilhado por Lafetá, destoante da crítica do seu tempo, capaz de “jogar-se no precipício”, criando para si mesmo uma trajetória? Por tal característica, é possível dizer que Lafetá não se dava a fazer crítica com quem achava que não valesse a pena.

Assim, Lafetá faz questão de deixar bem claras as razões pelas quais se dedica ao escritor também mineiro, tão atormentado quanto ele mesmo: “a moda da época, da novela meio psicológica e meio metafísica, centrada em conflitos internos pouco palpáveis, servia bem para exprimir os inícios desse escritor sempre atormentado que é Autran.” (LAFETÁ, 1997, p. 400).

Para Candido, Lafetá é aquele crítico cujo “trabalho intelectual se processava com o lento rigor dos que desejam tirar de si mesmos o melhor possível, duvidando sempre do resultado. Rigor e tensão mental frequentemente tingidos de angústia caracterizavam o ritmo e o teor do seu esforço crítico e docente [...]” (CANDIDO, 2000, p. 7). Tais características, colocam Lafetá como um promissor intérprete da crítica analítica que busca na psicanálise elementos para a construção e entendimento do texto literário.

Capítulo 3

UM MÉTODO PARADOXAL II: A OBRA DE MÁRIO DE ANDRADE

Não é por acaso que a crítica brasileira fica paralisada diante do complexo Mário de Andrade: ele propõe, no limite extremo o questionamento: do escritor nacional, fazendo refletir sua figura despedaçada em espelhos (“Pirineus” e Caiçaras”). Talvez não seja necessário, mas devo explicar que tampouco tenho condições de pegar o boi à unha. Limito-me a cavar um pouco mais o problema, referindo o que foi dito por outro e tentando certos prolongamentos [...].

Lafetá, 1986

Para Afrânio Coutinho, os anos 1950 são bastante significativos para a crítica literária brasileira, pois foi durante essa década que ocorreu a consolidação dos valores que ele considera essenciais para a “verdadeira crítica”, os quais estão vinculados à descoberta da autonomia dessa atividade que se apropria de um caráter técnico na interpretação do texto literário.

Nesse período, acontece o que Coutinho (1964) chama de “tomada de consciência” do papel da crítica e sua relevância no que diz respeito à criação literária e aos gêneros que denomina “literatura imaginativa”, a qual teria, por princípio, a função de exercer uma espécie de disciplina do espírito literário. Essa literatura não se submete à categoria de gênero, mas a uma atividade de caráter reflexivo, cujo propósito é a promoção da análise e do julgamento da literatura, o que a aproximaria da filosofia e da ciência, embora distintas entre si. “É uma atividade autônoma, obediente a normas e critérios próprios de funcionamento, e detentora de uma posição específica no quadro da literatura.” (COUTINHO, 1964, p. 83). Segundo o autor, essa é a fase modernista em que a crítica, ou a nova crítica, supera o impressionismo jornalístico, promovendo o debate em torno de si mesma, e se caracterizando como a fase estética do modernismo.

Destacam-se, nesse entremeio, os conceitos do relativismo que tem sua origem no romantismo e apregoa que o homem, de acordo com o tempo e lugar em que vive, construiria sua verdade a partir dos aspectos interior e exterior dos seus costumes, dos seus sentimentos, na sua língua que o tipificaria, cujos preceitos se configuram a partir do que postula a filosofia realista-ambientalista, e no determinismo de Taine. Como já ressaltado anteriormente, foi esse “substrato literário” que possibilitou o enveredamento da ficção por esse caminho, gerando a corrente crítica com a qual nos familiarizamos até aqui, denominada sociológica que, se refutada por Coutinho, é adotada por nomes expressivos de nossa literatura.

Tal corrente tem por método a interpretação da gênese da literatura nos fatores sociais, de acordo com o que sugeriram Taine e seus continuadores. Só para citar alguns: Capistrano de Abreu, Araripe Júnior, Rocha Lima e José Veríssimo que, de acordo com Coutinho, não deu conta de reagir contra as doutrinas sustentadas por Sílvio Romero, que dizia não ter seu intelectualismo definido.

Portanto, é no século XIX que a teoria marxista se difunde de vez, a partir de Lênin, Trotski e Plekanov. Além da influência desses pensadores, somam-se outros quesitos, como a questão econômica, a classe social, o método de criação ou produção – “momento em que a teoria sociológica da literatura e da crítica adquiriu uma dimensão a

mais, criando, na década de 1930, sobretudo a crítica marxista, variedade, portanto, da sociológica.” (COUTINHO, 1980, p. 125). Ademais, não são poucos os críticos que se identificam com essa tendência, tendo em vista que ela é considerada uma das mais importantes para a compreensão e o estudo da literatura brasileira.

O motivo que nos impele a fazer essa breve retomada em torno da crítica sociológica se relaciona com a interpretação sociológica do fato literário, cultivada de modo bastante amplo no Brasil, e que abarcou outra vertente interpretativa: a análise psicológica. Esta não se prende ao fator histórico-social, e busca a interpretação crítica pela via “do autor, sua alma, seu caráter, temperamento, o que permite verificar como os traços de sua psique terão influenciado na gênese de sua obra”. (COUTINHO, 1964, p. 90).

Adelia de Meneses, outra colaboradora para o entendimento da crítica psicológica como oriunda da vertente sociológica postula que

A abordagem psicológica é recurso de interpretação, revelação e desvendamento e origina-se de raízes semelhantes às da leitura ideológica. Leituras demarcadoras, ambas se filiam a uma preocupação com as causas e condicionamento da obra literária, sejam elas sociais ou psíquicas, ambas levam a um desvendamento do real. (MENESES, 1995, p. 18).

Coutinho – representante do *New Criticism* americano – e Lafetá se estranhariam nesse aspecto, visto que o crítico norte-mineiro mostra, através de sua análise, que é possível conjugar elementos diferentes numa mesma análise, não comprometendo o resultado final, por mais estranhamento que isso possa causar. Como já exposto, fazer o julgamento da obra, observando somente um ponto, seria como reduzir a obra em sua completude, não permitindo que ela revelasse toda a sua potencialidade.

O que parece sustentar a postura de Coutinho é o fato de ele considerar a falta de coerência e pureza doutrinária dos críticos de então o seu maior pecado. Como representante ferrenho da teoria estética, Coutinho se habilita a defendê-la com todo o rigor, não compactuando com aqueles que não a colocam em prática. Ao relacionarmos esse fato a Lafetá, o que percebemos é que ele não se limita, e nem mesmo se intimida, diante da postura daqueles que são contrários à construção de uma crítica pautada pelo ecletismo, ao mesmo tempo em que elege tais preceitos para justificar uma leitura que possa acrescentar algo significativo aos estudos literários, mas que se diferencie, e conseqüentemente se desprende de critérios já formatados ao estilo de Roger Bastide. A proposta de Bastide, voltada para a pesquisa interdisciplinar e multidisciplinar, provavelmente foi uma fonte de inspiração para Lafetá.

Segundo Roger Bastide, Augusto Comte considerava o individualismo que caracteriza os períodos de crise – em oposição aos períodos orgânicos que são períodos de saúde mental –, derradeira causa da loucura. Lembremos que, para Comte, o idiotismo consiste em excesso de objetividade, quando nosso cérebro se torna muito passivo, e a loucura propriamente dita, em excesso de subjetividade após a atividade desmedida desse aparelho. Com base nisso, não existe outra solução senão a subordinação da individualidade à sociabilidade, da subjetividade pessoal à subjetividade coletiva do “nós”. O progresso da humanidade só será retomado quando a revolta tiver cedido à ordem. (BASTIDE, 2016).

Para Bastide, a pesquisa multidisciplinar é frustrante para cada um dos pesquisadores que veem sua liberdade de manobra limitada pela liberdade dos outros. Trata-se de descobrir um *modelo* de pesquisa que evite ou pelo menos diminua a traumatização, assegurando a interfecundação das diversas disciplinas em contato. Para elaborar esse modelo, é preciso, antes de tudo, detectar muito bem os pontos de fricção no nível da comunicação. Tal modelo de pesquisa tem como função principal permitir o acréscimo de mútuos sentidos, até esgotar a compreensão do objeto em questão. Uma linguagem comum corre o risco de fazer com que a elisão predomine sobre a adição. Ela coloca a convergência no início quando seria desejável encontrá-la somente no fim. (BASTIDE, 2016).

Recusando as explicações “parciais” ou “unilaterais” das perturbações mentais (“tudo é psicológico”/tudo é sociológico”), a proposta bastidiana não poderia ser mais marginal na pesquisa francesa das ciências humanas dos anos 1960, quando os sociólogos e os etnólogos trabalhavam quase sempre na ignorância ou na desconfiança daquilo que os psiquiatras, os psicólogos e os psicanalistas faziam.

Portanto, ao crítico restou subverter a ordem estabelecida: não mais apenas jogar o jogo dos grandes, mas alterar a regra desse jogo (assim também não teria se portado Candido, com sua crítica sociológica?). Mais uma aposta importante, para quem queria para si um espaço no concorrido tabuleiro do jogo chamado crítica literária, no momento em que os estudos sobre o modernismo careciam de aprofundamento e de uma avaliação com rigor, com técnica, método e doutrina. Porque não fazê-lo? O campo era fértil. O cargo era vago.

Parece-nos evidente, exposto o cenário, que a proposta de leitura crítica da poesia de Mário de Andrade não tenha sido tarefa fácil para Lafetá, uma vez que ele próprio chega a dizer que a obra de Mário, até então, ainda não havia sido compreendida em sua

riqueza, mais precisamente pela falta de estudos que abarcassem toda a sua grandiosidade e conseqüente complexidade. Talvez porque Lafetá, assim como Roger Bastide, tenha pressentido que grande parte do que seja social – especialmente aquilo que se liga ao religioso, como no caso de Mário, que experimenta o conflito religião/mundo, onde o que seja sensibilidade e afetividade esteja mobilizado –, seja muito difícil de ser reduzido à categoria do entendimento, de acordo com o antropólogo e professor François Laplantine.⁷²

Essa é a proposta de Lafetá para produzir uma crítica que incorporaria saberes de campos científicos diversos, mas que entre si estabeleceriam veios confluentes, não se distanciando do caráter literário da análise, seu principal objetivo, o que não diminuiria o risco do intento. As coisas poderiam dar errado. Afinal, quantos aventureiros haviam sobrevivido a tal intento?

3.1 A Psicanálise

Segundo Cleusa Rios Passos, ainda no começo do século XX as descobertas relacionadas ao inconsciente não ficaram restritas aos meios especializados a que pertenciam em primeiro plano. Em solo francês, esse interesse já havia sido disseminado desde 1914, e impregnava um quantitativo razoável de pensadores, com ecos perceptíveis no Surrealismo que, segundo Élizabéth Roudinesco⁷³, estaria a serviço da psicanálise, isso sem que antes realizasse um levantamento consistente, pois acompanhava a aventura do inconsciente freudiano da qual é expressão *não teórica*, mas *analógica* (ROUDINESCO, 1986 *apud* PASSOS, 1995), sem o interesse, ressalta, de reduzir o importante movimento a uma figura semelhante de outro campo.

Segundo Roudinesco, ambos os campos do conhecimento possuem semelhanças e divergências, pois se “tocam por preocupações comuns e temas como o suicídio (pulsão de morte), a sexualidade, o feminino (loucura e heroísmo), as revelações íntimas em grupos – hoje espécie de ‘paródias’ de casos clínicos publicados, na época, pela *Revue Française de Psychanalyse*.” (ROUDINESCO, 1986 *apud* PASSOS, 1995, p. 16). Por outro lado, elas também se distanciam, inclusive pela concepção do que seja histeria,

⁷² François Laplantine, antropólogo, professor de etnologia na Universidade Lumière-Lyon. A afirmativa de Laplantine foi atribuída originalmente a Roger Bastide. (BASTIDE, 2016, p. 12).

⁷³ ROUDINESCO, Élizabéth. *La bataille de cent ans*. Histoire de la psychanalyse en France. Paris: Seuil, 1986.

inconsciente e criação artística que, segundo Passos, seriam exemplos de duas divergências básicas entre Freud e Breton, o qual denominava a histeria, junto com Aragon, em 1928, de “ato poético”.

Para Passos, o fascínio que a psicanálise exerceu sobre os surrealistas a partir de suas descobertas, de algum modo, retrata o interesse de Freud⁷⁴ pela Literatura, e não se restringe apenas ao seu vislumbamento diante das prodigiosas relações entre “a vida imaginária dos homens” e aspectos de sua teoria, mas se estende também ao reconhecimento pleno de um prazer indevassável para a ciência e por ele denominado “prazer preliminar.” (FREUD, 1973 *apud* PASSOS, 1995, p. 16). Tal constatação faz com que Freud, através de vários artigos, pense o “estatuto da criação literária”, e acabe confessando não possuir condições de explicar o “dom artístico”, nem “a validade estética de uma obra de arte”, devido à especificidade desta. (PASSOS, 1996, p. 17).⁷⁵

Várias foram as polêmicas enfrentadas por Freud nesse sentido. Algumas correntes o acusavam de reduzir o objeto tipicamente literário a objeto de justificativas teóricas, outras alegavam que a “referência cultural” já se encontra incorporada ao próprio processo de construção dos conceitos psicanalíticos, e que estes não seriam ou não se constituiriam em apenas uma mera ilustração. (MEZAN⁷⁶, 1985 *apud* PASSOS, 1995).

Nos anos 1930, os ditos sucessores de Freud tinham se dedicado mais aos estudos dos escritores e suas biografias, concentrando-se no vínculo entre os dois e, mais adiante, com o surgimento da *psicocrítica*, de Charles Mauron em 1963, essa prática permanece, como afirma Passos:

[...] com suas superposições, metáforas obsedantes e a descoberta do mito pessoal do escritor, corporifica um avanço para os estudos literários, uma vez que o interesse primeiro é a obra, sua rede de imagens e estruturas. Em última instância, no entanto, os psicocríticos ainda recorrem a documentos recorrentes à vida, reiterando a problemática sujeição do literário a uma leitura que acaba atribuindo ao biográfico expressiva importância, esquecendo-se de pontuá-lo como um dos elementos da obra diluído em sua fatura. (PASSOS, 1995, p. 17).

⁷⁴ FREUD, S. La création littéraire et le rêve éveillé (1908). *Essais de psychoanalyse appliquée*. Paris: Gallimard (Col. Idées, 243), 1973.

⁷⁵ Segundo Passos, tais declarações de Freud são aparentes e causaram controvérsias. Sarah Kofman (1970), por exemplo, afirma que a modéstia do psicanalista em relação ao assunto é aparente, desfazendo-se diante de uma análise mais profunda de seu discurso.

⁷⁶ MEZAN, R. *Freud, pensador da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

No trajeto da psicanálise, Freud elegeu inúmeros seguidores, entre eles Jacques Lacan que, em determinado momento, dedicou-se à literatura e retomou conceitos e nomes expressivos nesse campo, como William Shakespeare, Edgar Allan Poe e Paul Claudel, o que teria contribuído de forma indireta para a construção de uma nova forma de ver as relações entre a Literatura e a Psicanálise, levando a mudanças consideráveis em relação à postura de Freud.

Desde a proposta de o inconsciente “estruturar-se como uma linguagem”, fato que nos permite evocar o papel da linguagem na produção do texto literário, o psicanalista francês insiste em algo familiar aos literatos: a ordem da letra. A autoridade da letra é evidenciada por Freud, e, segundo Lacan, “também o sujeito, se pode parecer servo da linguagem, o é ainda mais de um discurso em cujo movimento universal seu lugar está inscrito em seu nascimento nem que seja sob a forma de seu nome próprio.” (LACAN, 1978, p. 498). Assim, o papel do crítico deve ser o de escutar aquele que fala e de dar significado a essa escrita (objetiva), a esse desejo de comunicar o que está no inconsciente do texto (subjetivo) e no (in)consciente do seu autor.

Para Perrone-Moisés, essa maneira de ver as coisas não apenas indica outra perspectiva cultural, mas também propõe a quem lê a obrigatoriedade de vislumbrar um único e definitivo sentido (PERRONE-MOISÉS, 1990), possibilitando a múltipla interpretação, pois

[...] aí conta o desejo enquanto, ou seja, “inscrição no discurso”. À guisa de exemplo, convém lembrar que, dentre os inúmeros elos possíveis enredando Literatura, Linguística e Psicanálise, Lacan não deixa de considerar a “produção dos efeitos de sentido” e seus vínculos com os processos metafórico e metonímico. (PASSOS, 1995, p. 19).

Dessa forma, a interpretação pela via da crítica adquire sentido pelo encontro entre um *Eu* – o sujeito e seu desejo – e um *Outro* – o desejante e o seu desejo. Pois cabe ao crítico estabelecer conexões entre uma teoria – aquela que utiliza para interpretar – e o que é expresso pela via da linguagem, somando a esse procedimento o seu próprio *Eu* que também deseja e pode, assim, materializar na leitura, através de seus próprios olhos, o desejo do *Outro*. O *Outro* e o *Eu*, portanto, seriam complementares, partes de um todo e que se completam um no outro. Afinal, escritor e leitor não estariam do mesmo lado?

Jean Bellemin-Nöel, em “Textanálise”, pontua que pela via das operações psicanalíticas é possível “ouvir” o que está inscrito no texto e, a partir daí, estabelecer sentido para os enunciados. O desejo seria o propulsor e agiria como uma espécie de “fio

condutor dentro das frases e das páginas, conduzindo a interpretação e convidando o leitor a ‘relançar por escrito’ o que foi objeto de sua escuta.” (BELLEMIN-NÖEL, 1983, p. 32). Assim, o crítico seria como o leitor privilegiado, aquele que compreende, por meio do método escolhido, a voz do escritor, traduzindo-o; aquele capaz de decifrar o enigma do sujeito e o seu desejo pela via da subjetividade.

André Green⁷⁷ (1971 citado por PASSOS, 1995) aponta a existência de três lados do triângulo literário, quais sejam: o escritor, o leitor e o crítico. Nesse sentido, ele esclarece que o psicanalista não promoveria a leitura do texto, mas o “escutaria”, adequando tal escuta às modalidades de escuta psicanalíticas. Isso equivaleria à busca de uma leitura que ele denomina de “rigorosa”, caracterizando-a como “leitura flutuante, [cujo objetivo seria] atentar a tudo que se supõe iludir a expectativa do leitor.” (GREEN, 1971 *apud* PASSOS, 1995, P. 20).

Da postulação de Green, podemos inferir que o texto literário, no momento em que nele se “entrecruzam os processos primários e secundários”, se compararia ao “fantasma”, sem que, no entanto, estes últimos impeçam os primeiros de deixar vestígios, os quais seriam perceptíveis ao leitor, que não os deixaria escapar em seu inconsciente. Assim surgiria o que Passos chama de “enigma (ideia) de um afeto, o da fascinação do texto enquanto emissor.” (PASSOS, 1995, p. 20). O leitor assume outro papel no momento em que questiona tal fascínio e se torna o “analisado” do texto.

A consequência desse ato seria o fato de que a leitura passaria a ser uma interpretação no nível pessoal – no inconsciente – dos efeitos provocados pelo texto. As descobertas provenientes desse estado de coisas, quando da interpretação, não se reduzem a questões como valoração ou credibilidade. A ruptura da secundariedade, ao mesmo tempo em que pretende buscar os “traços iluminadores ou ‘núcleo de verdades’, no próprio texto, sendo as descobertas daí advindas possíveis pelo delírio do intérprete.” (PASSOS, 1995, p. 20).

No entanto, ao atribuir a terceiros a tarefa de escavar outros aspectos no texto, possibilitada pela passagem do analista/leitor a “escritor” – como prenuncia Barthes –, em que se faz indispensável a desconstrução e a construção por parte do crítico, há um risco iminente. Pois “a realização do inverso, a saber, a observância de efeitos particulares da literatura, torna-se função explícita dos ‘mais letrados’.” (PASSOS, 1995, p. 20).

⁷⁷ GREEN, André. *La déliaison. Littérature*. Paris: Larrouse, 1971.

Para Passos, a postura de Green, que se mantém fiel a sua própria perspectiva quanto à delegação a terceiros de buscar no texto outros aspectos, os quais privilegiam a presença do inconsciente no processo de análise, traria certo perigo ao leitor, já que ele correria o risco de ver de forma limitada o seu próprio prazer em “descobrir e pontuar certas marcas da composição artística em nome de fantasmas pessoais.” (PASSOS, 1995, p. 21).

A autora ainda discorda da posição de Green, quando ele afirma que o papel da literatura seria o de converter um setor da realidade (psíquica ou externa) em realidade literária, pois, para ela, não há conversão, mas a intenção de representação, e caso o psicanalista parta para a discussão de aspectos ligados à representação, ele irá correr o risco de distanciar-se de concepções, como, por exemplo, aquelas inseridas na história e na tradição literária. Assim, as considerações de Green se detêm, mais especificamente, em atividades relacionadas à ação de ler-escrever, onde a “noção de texto” estaria ligada à ideia deste como um “espaço de representações conscientes e inconscientes em que o leitor pode refletir-se.” (GREEN, 1971 *apud* PASSOS, 1995, p. 21). Passos ainda acrescenta:

Tais hipóteses encontram ecos na proposta de Bellemin-Nöel, que mais voltado para o literário, evoca a força da palavra no processo criativo (ao menos em sua proposta teórica), ao vincular o rastreamento do desejo textual à conjugação de duas linguagens, a pragmática e à “retórica”. A primeira suporia enunciado (“ato de palavra”) e enunciação (com sua “dimensão libidinal”), a segunda remeteria à “imagem” enquanto “percepção visual”, traço preeminente nas estruturas psíquicas. (PASSOS, 1995, p. 21).

Tal forma de interpretação, que Passos chama de “falar aos olhos”, está relacionada ao que Lacan anuncia em sua teoria. Portanto, a interpretação analítica poderia ser definida como “suscitar algo do simbólico lá onde é proposto algo do imaginário.” (PASSOS, 1995, p. 21).

Passos pontua questões onde Literatura e Psicanálise se encontram e, sob a perspectiva de Roland Barthes de tratar o texto literário como “um tecido de significantes”, ela destaca a psicanálise como um desses significantes, a qual ocuparia um lugar “indireto”, porque não é intenção do analista deslocar o lugar do literário no texto, nem depô-lo para uma condição secundária na análise, e muito mesmo desvalorizá-lo, pois a psicanálise tem autonomia e pode ser utilizada porque possui uma prática e uma teoria próprias e, ainda, porque se faz importante para a análise. Daí, “focalizá-la torna-

se essencial a uma abordagem que tentará *lançar luz* sobre aspectos pouco acentuados por outros.” (PASSOS, 1995, p. 21, grifos nossos).

Essas considerações introdutórias em torno da teoria psicanalítica revelam a importância que a psicanálise adquire no exercício analítico, e servem para nos situar em relação a esse aspecto adotado por Lafetá em sua crítica, ou seja, a psicanálise enfocada como teoria e “método de investigação” agindo em construções oriundas da imaginação, e não como método terapêutico. Nem do texto, nem do seu autor.

A intenção de Passos é que os elementos da teoria psicanalítica sejam considerados na análise, à medida que adquiram maior ou menor importância à fatura da obra, e seus termos, caso utilizados, não estão livres de tradicionais perdas consideradas normais quando do uso de conceitos deslocados de sua origem. Assim, o analista pode se valer de determinadas terminologias, como, por exemplo, de “lapsos, associações, procedimentos oníricos, jogos verbais, etc., desde que internos e singulares dos textos escolhidos” (PASSOS, 1995, p. 23), ou seja, desde que estejam dentro do texto são válidos e possíveis.

Nesses termos, Bellemin-Noël Noel pode ser reafirmado por Passos e Lafetá nos aspectos de seus textos críticos, aqui já mencionados, já que a este crítico não interessava um diagnóstico, ou mesmo apontar dentro desses aspectos relacionados qualquer espécie de pensamento “neurótico”, ou mesmo o afamado complexo de Édipo. Isso porque a insubstituível união entre texto e leitor – e acrescento autor –, os quais se constituem de produções advindas de uma multiplicidade de aspectos, produzem efeitos variados e, por conta disto, não poderiam passar despercebidos.

No discurso de Passos, ressaltamos aquele aspecto da análise, relacionado a uma característica que já tratamos anteriormente, referente ao método bastidiano, quando a pesquisadora usa o termo “lançar luz” sobre determinado aspecto, de ângulos possíveis e diferentes, de modo que se possa perceber o texto em seus múltiplos aspectos e possibilidades. Tal aspecto se relaciona diretamente à metodologia utilizada por Lafetá.

Portanto, tal prática se torna um traço comum no meio crítico, sob a perspectiva da psicanálise, o que reitera a existência de uma linha de ação inerente ao método e ao que ele preconiza. Outro ponto a ser destacado diz respeito ao uso recorrente do termo imagem, no conceito de “percepção visual”, característica da análise que se ancora na estrutura psíquica.

Segundo René Wellek e Austin Warren, em *Psicologia*, a palavra “imagem” não tem o significado primeiro que nos é remetido à mente, como uma representação que não seja imediatamente visual. Ela pode se referir a uma “reprodução mental, uma experiência

sensorial, ou perceptual.” (WELLEK; WARREN, 1987, p. 230). Para eles, ainda são válidas as conclusões de Ivor Armstrong Richards⁷⁸, formuladas em *Principle of Literary Criticisms*:

[...] demasiada tem sido sempre a importância atribuída às qualidades sensórias das imagens. O que a uma imagem confere eficácia é menos o tom vívido como imagem do que o seu caráter de evento mental ligado à sensação de maneira peculiar. (RICHARDS, 1924 *apud* WELLEK; WARREN, 1987, p. 231).

Pois esta seria como uma espécie de “sobrevivente”, responsável pela representação da sensação experimentada.

A partir desse novo olhar sobre imagem, é possível entender porque elas têm um significado tão forte na leitura da poesia de Mário de Andrade, conforme nos aponta João Luiz. A leitura dos poemas é pautada pela inferência subjetiva que ele faz da crise individual e de suas imagens, sendo que o objetivo de examinar tal conflito só lhe interessa a partir do momento em que ele revela algo que transcende a individualidade, e que seja possível de ser capturado pela imagem literária, relacionada ao grande conflito que se configura de forma substancial na sociedade.

Portanto, a percepção do indivíduo proposta por Lafetá é, ao mesmo tempo, a percepção da própria sociedade, sendo que esta se revela pela linguagem: “A expressão do poema potencia (e assim revela) um problema que é geral; a linguagem acolhe o som do ‘gongo da hora que tocou ao mundo’, e acolhendo-o ganha as suas características formais.” (LAFETÁ, 1980, p. 10).

Para Lafetá, é sob essa perspectiva que se torna possível a compreensão do *sparagmós* no poeta paulista. O despedaçamento ou dilaceramento do *Eu* por uma sociedade que reprime o desejo e a capacidade do indivíduo de se manifestar de forma completa, e que pela imagem tensa que cria traduz “o caráter negativo” da sociedade, passível de assumir outros significados, quais sejam de protesto, crítica, negação da negação, pela dor que desperta no sujeito – por não conseguir se expressar com satisfação em sua totalidade subjetiva –, a dor que ele chama de dionísica, pois “o espírito de Dionísio repele a barreira da individualidade e deseja integrar-se no todo.” (LAFETÁ, 1980, p. 101).⁷⁹

⁷⁸ RICHARDS, I. A. The analysis of a poem. In: _____ *Principles of Literary Criticism*. London: Routledge, 1924. Grafia atualizada.

⁷⁹ Uma das questões aos olhos de Nietzsche, entre as muitas que lhe são atribuídas, diz que a Arte Apolínea surge da “alegre, necessidade da imagem”. Mas a imitação da natureza pelos gregos era totalmente diferente da imitação dessa natureza pelos modernos. Com os modernos, a natureza se torna objeto. Nos gregos e,

O caráter subjetivo desse movimento de negação da realidade se apresenta em Mário e, revelado pelo crítico norte-mineiro, apresenta a luta do sujeito em querer vencer a sua condição de dilaceramento e impor-se como ser inteiro, completo, junção de homem e de mundo, pois um sem o outro não se complementa. São, na verdade, duas faces da mesma moeda.

3.2 Evidências

Em *Mário de Andrade*, Lafetá prenuncia o esquema estrutural herdado do estruturalismo que, acrescido dos preceitos que elegeria a partir do contato com a psicanálise freudiana e seus discípulos, ele manteria em sua obra mais famosa: *1930: a crítica e o modernismo*.

Se na análise dessa obra, como já exposto nesta dissertação, tenha ficado evidente um método de escrita que tem o paradoxo, a contradição e a metáfora como sua marca, esta se apresenta com muito mais força nas páginas de *Figuração da intimidade*. Como bem nos alerta Ivone Daré Rabelo, a tensão – palavra significativa que perpassa o texto de Lafetá –, somada a outras de significado complementar, como a ambiguidade, a dúvida e a incerteza, irão nos conduzir na busca pelo entendimento das questões intimamente ligadas à subjetividade em sua escritura.

No manuscritos de Lafetá, um texto cuidadosamente datilografado e bem conservado nos chama atenção, dentre os muitos. Trata-se da análise da peça *A Tragédia do Rei Ricardo III*, que se torna significativo a partir do ponto em que nele, antes de “Leitura de *Campo de Flores*”, sobre o poema “*Campo de Flores*”, de Drummond, já começa a revelar o crítico que não se limita ao aspecto estético do texto, embora o trabalho, orientado por Antonio Candido, se relacionasse, em princípio, com a interpretação de aspecto sociológico, no intuito de investigar, pela via da estrutura, a “expressão literária dos fatos políticos” – mesmo que não tenha se afastado de realizar o oposto, nesse ínterim –, ou seja, a “expressão política dos fatos literários”.

por exemplo, em Heráclito se dizia que a *physis* ama se ocultar. O Apolíneo-dionisíaco, expressão relativa ao que vem dos deuses: Apolo e Dioniso – foi popularizada e tratada por Nietzsche como um contraste no livro *O nascimento da tragédia*, entre o espírito da ordem, da racionalidade e da harmonia intelectual, representado por Apolo, e o espírito da vontade de viver espontânea e extasiada, representado por Dionísio. Disponível em: <<https://www.benitopepe.com.br/2009/05/16/o-apolineo-e-o-dionisiaco-%E2%80%93-apolino-e-dioniso-em-nietzsche-a-perda-da-proximidade-com-a-natureza-que-tinha-o-homem-antigo/>>. Acesso em: 26 nov. 2017.

A análise consistia em atividade a ser avaliada pelo mestre de Lafetá, na disciplina que ele cursou no início do mestrado na USP, no primeiro semestre de 1969. Lafetá relata que o objetivo era estudar a estrutura da ação, relacionando o seu significado com as estruturas metafóricas subjacentes às falas das personagens. (LAFETÁ, 1980). Ou seja, a linguagem foi o seu ponto de partida e nela se insere (e se encerra) as suas potencialidades de interpretação, uma vez que forma e estrutura perpassam sua leitura, se complementam e se ligam ao caráter objetivo da análise. Contudo, como fez em sua leitura do poema de Drummond, são as questões “de dentro” e a maneira como as personagens externam seus sentimentos, suas ações e seus sentidos que, num primeiro momento, despertaram o seu interesse. A metodologia adotada pelo crítico analista nos remete à ideia do sujeito que “escuta” o texto, como sugeriu André Green, mas que não restringe o seu significado a um único sentido, uma vez que isso seria desconsiderá-lo em sua completude.

Freud, em *O Tema dos três escrutínios*, traz de volta “a tradição dos contos de fadas e a mitologia grega para dar conta dos liames entre o ser, o amor e a morte em duas peças de Shakespeare.” (PASSOS, 1995, p. 23). Estes aspectos são bastante similares àqueles que já foram tomados para análise em nosso texto, assim como outros que se apresentarão mais a frente. Isso se dá para que percebamos que as terminologias utilizadas pelo crítico são fruto de uma necessidade que surge do texto, do seu interior. Assim, o uso das “imagens”, como recurso para a leitura da poesia de Mário de Andrade se deu como uma “exigência” ditada pelo próprio texto, diante da forma como o poeta externa os seus sentimentos, sua visão de mundo e sua experiência com e neste mesmo mundo.

Também em *1930: a crítica e o modernismo*, o uso de termos como a ambiguidade, a tensão e a dicotomia surgiu de uma necessidade de linguagem que se impôs pela natureza do próprio texto: aquelas apontadas pela própria sociedade, pano de fundo de todas as reflexões, tendo em vista os muitos interesses e modos diferentes de perceber essa sociedade e que determinam como cada indivíduo constrói e analisa as produções literárias.

Portanto, como temos duas obras que não se distanciam em seu contexto histórico, pareceu-nos natural o uso de um vocabulário comum em ambas, embora na primeira os termos se voltem mais para aquele vocabulário característico da teoria sociológica, o que retrata o “inconsciente coletivo” do texto, manipulado de forma consciente pelo crítico. Em *Figuração da intimidade*, os termos se relacionem mais ao aspecto subjetivo, interior, intimista (e não íntimo, diria o crítico), visto que o enredo da obra de Mário exigia tal tomada linguística. Isso não significa que Mário de Andrade não tenha construído uma

escrita social, tampouco que os autores adotados em 1930: a crítica e o modernismo não se relacionem com o aspecto subjetivo da escrita literária, mas sim, reiteramos, como cada texto irá solicitar do analista uma linguagem que melhor o defina.

Feitas essas considerações, fica claro que a questão da linguagem tem peso significativo para Lafetá em sua análise. Por que serão as palavras capazes de traduzir toda a amplitude a que está sujeita uma obra literária? Como trazer para a forma escrita a extensão de um texto tão complexo, tão significante como a poesia de Mário?

Apesar de o trabalho desenvolvido no semestre seguinte, a análise de “Campo de Flores”, ter sido publicado em 1972, o texto sobre a obra shakespeariana não seguiu o mesmo caminho. Lafetá inicia a análise afirmando que

[...] ao contato com qualquer obra de ficção, o aspecto mais imediato, aquilo que primeiro desperta a nossa atenção, é a estória, ou seja, o desenvolvimento da ação. Portanto, se devemos iniciar a abordagem de uma obra, através dos seus aspectos mais imediatos, comecemos por examinar o enredo, de *Ricardo III*, procurando descobrir um significado na maneira pela qual Shakespeare estruturou a ação da peça. (LAFETÁ, 1969, p. 1).

Lafetá deixa claro, logo de início, que o seu intento primeiro não é analisar a peça em suas partes estruturais, mais a maneira como se organiza a ação, os acontecimentos presentes. Nesse sentido, é o enredo em si que lhe interessa, e não a forma. Então, ele logo relaciona o conflito maior do texto: as relações de poder que florescem na trama. “Há em toda peça um conflito sempre presente – Ricardo de Gloster e o poder, Ricardo em luta contra a ordem, pelo poder – e a ação decorre naturalmente dele.” (LAFETÁ, 1969, p. 1).⁸⁰

O termo “movimento”, um dos preferidos de Lafetá, constitui importante instrumento para que ele construa o seu esquema de análise da peça shakespeariana. Ele organiza-a em três movimentos distintos: o primeiro é o prenúncio do conflito. O segundo se refere à caminhada de Gloster rumo ao poder, com a conseqüente eliminação dos inimigos e, segundo ele, possui um ritmo mais acelerado. “É importante verificar como um movimento já contém em si, latente, o movimento seguinte, e como os acontecimentos se desenvolvem progressivamente em direção a um epílogo.” (LAFETÁ, 1969, p. 2). E, por fim, o terceiro movimento, com encaminhamento para o final, quando tudo já se resolve.

⁸⁰ “A tragédia do Rei Ricardo III, de William Shakespeare”. Análise crítica da peça, não publicada, e que faz parte dos manuscritos (na verdade datilografado) do acervo de Lafetá.

Até aí nada de extraordinário, a não ser o aparecimento, mais uma vez, daquela característica peculiar ao texto estruturalista, quando a relação das partes com o todo já se apresenta num jogo de palavras, e entre elas aquelas relacionadas à contradição que o distinguem em sua escritura, e constituem uma espécie de face identitária da análise do crítico:

A ação divide-se pois em três partes relacionadas, três movimentos que marcam três momentos e que nascem e se concluem um no outro. Tentaremos mostrar em seguida como os outros aspectos do drama também se estruturam de fora semelhante, neste movimento circular dialético e dinâmico. (LAFETÁ, 1969, p. 3).

Parece-nos necessário dizer que essa forma de observar o texto e as relações das partes com o todo, aqui também se apresenta com evidente significação, trazendo a tensão como estigma do conflito, pois a questão já não se prende mais a um único aspecto – o político –, mas se estende para além dele, quando o conflito religioso também toma corpo na luta que é travada entre a ordem e o caos.

Vivo, o rei Ricardo III é legítimo representante da ordem. Morto, Gloster assunta o poder e o caos se estabelece. A ideia de outro contrário também surge com o bem representando a ordem (corporificada pelo personagem Richmond) e o mal (antagonista, o Gloster), o inferno. Os movimentos se realizam com uma dinâmica arquitetada pela interpretação, que faz com que não nos descuidemos dos atos da representação demarcados por cada personagem.

Há, por conseguinte, uma luta travada entre o homem e o mundo, o interior e o exterior. O pensamento hegeliano da tragédia é tomado por Lafetá, que vê nisso o conflito tensionado pelas duas éticas do mundo: “O conflito trágico entre duas normas éticas, o herói trágico como lutador por uma ideia, a sua queda como consequência necessária de uma culpa pessoal, o desfecho conciliante pelo triunfo da ordem moral no mundo.” (KAYSER⁸¹, 1968 *apud* LAFETÁ, 1969, p. 5). O duplo toma parte na leitura, uma vez que a visão dos opostos não se desvincula no olhar do crítico.

Por ser capaz de propor a leitura da peça partindo de dentro, conjugando elementos subjetivos e objetivos, podemos, de certa maneira, relacionar a leitura desse texto com aquela empreendida por Lafetá em *Figuração da intimidade*, visto que ambas as análises

⁸¹ KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, Editor, Sucessor, 1963.

colocam o sujeito em luta permanente com o mundo a sua volta. Se na peça a percepção se dá pela via da ação dos personagens, por seus atos e omissões – revelados de forma clara ou obscura –, na leitura de *Mário* são as imagens personificadas pelos sentimentos, pelas impressões, pelo movimento do corpo, pelo dizer e não dizer do eu lírico do poeta que concretiza sua visão de mundo, seja do mundo exterior ou desse mundo interior que só existe, porque se realiza no indivíduo.

A visão de Shakespeare, de acordo com Lafetá, ultrapassa a questão nuclear da peça: o poder. A concepção de mundo, baseada no ideal cosmológico medieval com sua rígida estrutura, onde o poder é passado de geração para geração pela hereditariedade, seria uma dessas possibilidades de extravasamento. Tal concepção exige que o mundo seja estruturado dessa forma, o que, se contrário fosse, destruiria a ordem natural das coisas.

Quanto ao estilo, tratado da análise, Lafetá não deixa escapar a retórica como recurso utilizado pelo grande mestre inglês. Antíteses, jogos de palavras, epítetos, eloquência, entre outros, são utilizados pelos personagens na trama.

Há, evidentemente, uma tentativa de Lafetá de compreender a subjetividade do texto, estabelecendo significados simbólicos aos vários objetos contextuais: o sangue, relacionado aos muitos crimes cometidos por Gloster; a água remete às lágrimas; a vegetação, seca e árida, é atribuída a Gloster, “a erva daninha”.

No decorrer da análise surge um termo curioso – a “metáfora cósmica” – relacionado ao contexto de morte que circula o castelo de Buckingham, dando sentido, ainda que simbólico, a termos como “o ar”, “terra”, “água”, que se transformam em “pó” e “mar derramado de lágrimas”, respectivamente. O sangue, para o crítico, perpassa toda a peça com o seu sentido macabro, tendo em vista os muitos assassinatos e crimes cometidos pelos usurpadores do poder. O sol e a sombra também são opostos percebidos. O sol, figurativamente representando Richmond, o justo, o enviado divino, espécie de “salvador” mandado por Deus para combater Gloster, a sombra, a maldade. Não se constituiria esse modo de ver as coisas como um complexo jogo de imagens, percebido subjetiva e objetivamente pelo crítico a partir de sua própria condição social e existencial?

Dado o caráter simbólico dos elementos e o significado destes para a trama, um deles tem particularmente o interesse do crítico, assim como também para nós na análise: o espelho. E sobre esse jogo de palavras, significativos na peça, Lafetá argumenta:

Esta elástica ambiguidade das metáforas, que dão um dinamismo especial à linguagem da peça e insuflam um movimento contínuo aos significados intercambiáveis é encontrável na metáfora do espelho, sobre o qual os alongaremos um pouco mais, devido à importância tanto para a compreensão do personagem como para a compreensão da peça. (LAFETÁ, 1969, p. 10).

Consideramos conveniente dar vazão ao texto, tendo em vista que este se relaciona diretamente ao nosso interesse. A ideia do espelhamento, das máscaras, da figuração íntima – revelada por Lafetá em Mário de Andrade – encontra ressonância em seus primeiros escritos críticos. Na análise da peça, ele declara:

O espelho tem dois significados: o primeiro, de símbolo da realeza; o segundo, de duplicidade, mostrando metaforicamente o papel duplo que Ricardo representa durante o desenrolar da ação: no “espelho amoroso” dos tempos da paz Gloster não deseja mirar-se (p.18), mas logo após os prodígios da hipocrisia da conquista de Ana, “comprar um bom espelho”, para ver “com que monstro” se assemelha (p. 33). (LAFETÁ, 1969, p. 6).

Muitas são as referências ao espelho na escrita de Lafetá. Em *Figuração da intimidade*, falando sobre o seu ambicioso plano de estudar as *Poesias Completas* de Mário de Andrade, as quais foram escritas entre 1922 e 1945, ele afirma:

A ideia inicial era a de examinar a enorme variedade da produção poética de Mário como se ela fosse o espelho dessa história, como se suas variações, correspondiam, passo a passo, às mudanças que se operavam, durante esta época, no modo de os nossos intelectuais encararem os problemas do país e de proporem soluções estéticas específicas para a sua expressão. (LAFETÁ, 1980, p. 1).

Na teoria psicanalítica de Lacan, o espelho diz respeito ao período ou à fase quando se forma a identidade infantil, o que acontece entre os seis e os dezoito meses, momento em que a criança se encontra consigo mesma, e passa a se reconhecer na imagem do espelho. Seria a primeira fase de reconhecimento do que será o *EU* do indivíduo.

Em um dos seus mais famosos ensaios, “O estádio do espelho como formatador da função do *Eu*”, Lacan estrutura o que denomina de “narcisismo primário”, fundando o que seria a “teoria da antropogênese do sujeito humano”, a qual compreende o estágio do espelho como uma identificação, no sentido que a análise dá ao termo: conhecer “a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem.” (LACAN, 1998, p. 90).

O espelho, portanto, é objeto emblemático, e na literatura é comumente relacionado às questões de identidade e subjetividade. Sua utilização normalmente se liga às questões

da ambiguidade, ao jogo múltiplo das personalidades, o que não seria a mesma coisa se a realidade fosse retratada com sua imagem real.

Pelo seu caráter subjetivo, possivelmente, a metáfora do espelho foi a escolhida por Lafetá para se referir à lírica de Mário de Andrade em *Figuração da Intimidade*, assim como em *A Tragédia do Rei Ricardo III*.

Para ele, o centro do problema na análise da poesia de Mário se encontrava nessa direção. “Se a poesia de Mário de Andrade constitui uma exploração do seu *Eu* e conta, como afirma Álvaro Lins, a história de um homem multiplicado que procura encontrar-se a si mesmo” (LAFETÁ, 1980, p. 8), isso explicaria a sua pluralidade de temas e técnicas, constituindo, também, uma tentativa de explorar a multiplicidade da cultura brasileira e de contar a história de um intelectual que procura encontrar a identidade de seu país (e isto explicaria melhor as determinações sociais da pluralidade).

De acordo com o crítico, Álvaro Lins salienta a importância do escritor paulista quando esclarece que se trata mais de uma personalidade que de um autor, pelo menos enquanto poeta. Sua primeira característica seria a da contradição da poesia moderna em busca de sua forma, muito embora Lins lamente que essa procura tenha se direcionado para o mundo transitório e acidental, o que o privou de avançar em profundidade em sua poesia. Ele ainda relaciona duas ordens de preocupações que seriam dominantes em Mário: o sentimento da terra e o sentimento íntimo do homem, sendo que da primeira

[...] nascem os poemas intencionais estética ou socialmente, combativos, que fazem dele a personalidade importante em nossa história literária; da segunda, nascem os poemas líricos, que parecem ao crítico mais firmemente realizados e são os que lhe agradam por excelência. (Lafetá, 1980, p. 4).

Os múltiplos Mários se apresentam, e são neles que se realizam as fases distintas do poeta, exercendo maior ou menor interesse do crítico.

3.3 *Regressus ad Uterum*

Nesta leitura, percebemos a tentativa de compreensão de um sujeito que se desdobra e se manifesta preso entre dois mundos, como no sonho, ou como bem definem Freud ou Lacan, como na “alucinação fundamental”, aquela procura do “objeto perdido”, que é a luta existencial pelo reencontro inconsciente da sensação primordial ao homem: o gozo. O gozo perdido do aconchego *do útero materno* que, segundo Freud, é onde se dá a

origem do ser humano com a mãe, que representa o “máximo da incorporação gozante”, conforme Phillippe Willemart.

Todos os homens, ou melhor, os neuróticos, vivem constantemente alucinados, poderiam ser considerados como loucos e se aproximam dos psicóticos, uma vez que ambos se sustentam de uma projeção imaginária. Embora vindo do passado, o objeto da alucinação fundamental está sempre em nossa frente, mas nunca o atingimos. É o futuro que, de seu passado, levamos ao presente. Singular condensação dos tempos. (WILLEMART, 1995, p. 19).

O crítico, então, nos apresenta o que considera um grande achado na interpretação do poema “Mãe”. Nele, a intimidade vai se revelando e aos poucos o enigma é desvendado, aproximando o leitor do centro da sua procura: o regresso ao útero materno. Mas é preciso estar atento para não cair na armadilha do reducionismo e achar que a questão se resolve, já que é justamente o caráter de despedaçamento do ser, do conflito existencial, o centro gerador no conjunto de poemas de “A Costela do Grão Cão”.

É em “Mãe” que a viagem na noite, o regresso, atinge seu ponto mais alto. É a figuração da intimidade em sua integridade, pois toca “a alma” e o próprio interior do ser. A investigação progride para dentro. O jogo de metáforas aparece em uma das faces mais importantes da interpretação: o arquétipo do Renascimento. A unidade se apresenta, e o que parecia alheio ao restante toma forma de unidade. “O poema ‘Mãe’ constitui uma verdadeira chave. É como se a intimidade fosse se desvelando aos poucos, como se o poeta fosse se aproximando cada vez mais do centro de sua procura”. (LAFETÁ, 1986, p. 57).

O arquétipo é utilizado na concepção de que este se refere ao uso de um termo, que a seu ver, se torna repetitivo, insistente no poeta. O desejo caminha para uma necessidade premente de quietude, de tranquilidade de repouso, o que aliviaria a dor e o sofrimento. A calma que só é possível no útero da mãe, pois o contato com o mundo exterior impossibilita tal condição. Várias são as correspondências entre as imagens apontadas pelo crítico. O quarto, por exemplo, é uma delas. Também remete ao desejo do sossego, do isolamento, como é possível perceber em “Melodia Moura” (1928).

Segundo Bachelard⁸² (1974 citado por LAFETÁ, 1986, p. 57), “os grandes poetas sabem fazer-nos retornar à intimidade primitiva através das formas mais indecisas. É preciso segui-los, não colocando em seus versos mais imagens do que as que existem

⁸² BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries du repôs*. Paris: Librairie José Corti, 1974.

neles, sem o que peca-se contra a psicologia do inconsciente”. Portanto, o que o crítico vê é um fluxo contínuo de imagens que regridem, e o direcionamento que elas tomam, em direção à noite, ao útero e sua placenta. Isso, postulado por Freud, se aproximaria dos conceitos que se referem às “pulsões da vida” e às “pulsões da “morte”, sendo que estas se ligariam ao “Princípio de Nirvana”, ou seja, a “tendência dos seres vivos a superar tensões insuportáveis por meio da autodissolução e da volta ao estado primitivo de inorganicidade.” (LAFETÁ, 1986, p. 59). O poema “Momento” apresenta esse estado de regressão em sua plenitude.

Se nos ativéssemos a essa constatação do também crítico paulista, compreenderíamos que a poesia de Mário possa ter sido sua tentativa de se aproximar desse “gozo impossível”, visto que o legítimo seria aquele que se constituía em sua lembrança. Portanto, ao homem resta expressar com sua arte, essa dor íntima e profunda. Para Lacan “entre centro e ausência, entre saber e gozo, há um litoral que somente vira literal se, nessa virada, você puder tomar o mesmo ângulo a cada instante.” (LACAN, 1971, p. 7).

De acordo com Willemart, é exatamente essa repetição da lembrança, da sensação ou do seu índice que provoca o gozo. O dito limita-o e o proíbe. “Ninguém pode dizer eu ‘gozo’, se não se referir, por um abuso intrínseco da linguagem, ao instante de prazer passado ou futuro, instante em que desaparece precisamente toda possibilidade de dizer.” (LECLAIRE⁸³, 1968 *apud* WILLEMART, 1995, p. 20).

3.4 Objetividade e subjetividade

Freud pôs em dúvida suas condições qualitativas de crítico de arte, tendo descrito a si mesmo como um amador que se interessou, primeiramente, não pela forma ou pela técnica, mas pelo fundo. A nosso ver, Lafetá a princípio concorda com Freud nesse aspecto. Dizemos parece, porque em se tratando do nosso crítico, essa postura é pensada, tendo como ponto de partida o ângulo em que ele se coloca. Assim, inicialmente é preciso desvendar a trama, situando cada personagem em seu lugar dentro do texto e do contexto, porque a partir daí é possível compreender, numa disposição quase racionalista, o envolvimento de cada um no próprio texto, como se os sentimentos e as emoções que

⁸³ LECLAIRE, Serge. *Psychoanalyser*. Paris, Seuil, 1968.

cada personagem demonstra, através de suas ações, estivessem relacionados ao que o artista se dispõe a criar sobre ele.

Assim, a intenção do artista demonstra uma emoção inerente ao ato de criação, posto que há uma “atitude emocional” envolvida no ato de criar, e cabe ao crítico ser capaz de perceber a emoção envolvida nesse ato, e como esta interfere na ação de cada indivíduo de modo particular. Dessa maneira, é possível compreender porque, em sua análise, Lafetá se concentra na ação, naquilo que move seus personagens. Nesse contexto, Willemart nos diz que

A fonte profunda de nossa emoção estaria situada em um nível inconsciente ou mais precisamente no nível do *simbólico inconsciente*⁸⁴ que rege os destinos do homem, [e que para Freud, o momento em que é possível dar sentido a uma obra ou mesmo interpretá-la, consistiria em] reencontrar as raízes simbólicas inconscientes da obra, aquelas que unem todos os homens e que motivam suas paixões. (WILLEMART, 1995, p. 29, grifo nosso).

Por conta disso, nos cabe pensar que a percepção de Lafetá, quanto ao papel de cada um dos personagens, é determinado por esse interesse em “permitir” que estes demonstrem suas emoções, seus sentimentos, porque a partir deles é possível fazer uma leitura do interior de suas emoções, pois estas se revelem em seus atos. Ora, se tal motivação não tivesse ligação com a leitura do crítico que vê em Mário um sujeito de paixões, sobre as quais nos fala Freud, não teria prestado atenção na afirmação de Álvaro Lins, que percebe Mário como “o poeta solitário que canta o amor impossível o amor irrealizado, o amor por si mesmo” (LINS, 1967, p. 48), o que se confirma à época da publicação de *Paulicéia desvairada* (Figura 14), quando o poeta declara para Augusto Meyer: “Augusto Meyer, eu sou um indivíduo egoísta. Posso confessar isso porque meu egoísmo é engraçado: sou egoísta pelo que dou pros outros. E desprendido como ninguém, isso juro.” (LAFETÁ, 1986, p. 13).

Esse pequeno trecho da carta de Mário, serve para a retificação do paradoxo na leitura do poeta paulista, pois ali ele apresenta os dois lados da moeda ao reiterar a sua condição de *duplo*, revelando o próprio prazer e egoísmo ao lado da sua faceta “altruísta”, capaz de orientar e desbravar novos caminhos, como faz com a sua poesia. Assim, suas duas faces nada mais são do que dois lados de si mesmo; é, na verdade, *uno*.

⁸⁴ Willemart atribui este conceito a Levi-Strauss (1958), no momento em que Strauss nota a proibição do incesto em todas as culturas como uma inferência dessa lei pelos povos, no nível do simbólico inconsciente.

Embora seja pelo caminho do controverso que Mário se insinua, Lafetá nos informa que isso se dá devido à busca do poeta por uma fala sincera e pela limitação da própria linguagem que, se projetada por um ser tenso, tensa se torna. Mais uma vez, esse aspecto é questão destacada pelo crítico norte-mineiro, visto que é pelo poder dessa mesma linguagem, que encerra a sua intenção de retratar a relação de Mário com o seu exterior, ou seja, São Paulo. Quando Mário exterioriza o seu sentimento em relação à cidade amada, ele se vale de metáforas, dúvidas, hipérboles, identificações muito rápidas, alucinações.

Assim, Mário se revela um ser imbricado entre as tramas do seu próprio ser e de sua cidade, seu mundo, o que nos remete ao educador Edgar Morin, quando ele afirma que

[...] ao mesmo tempo que o ser humano é múltiplo, existe a sua estrutura mental que faz parte da complexidade humana, isto é, ou vemos a unidade do gênero e esquecemos a diversidade das culturas, dos indivíduos, ou vemos a diversidade das culturas e não vemos a unidade do ser humano (MORIN, 2000, p. 5).

Lafetá aponta que os conflitos geradores de tensão, da relação do homem com seu mundo, no caso Mário com São Paulo e com o Brasil, marcam o choque de culturas na poesia do paulista cujo objetivo, de forma específica, é “atualizar a inteligência artística brasileira.” (LAFETÁ, 1980, p. 20).

Do mesmo modo, segundo Willemart, a tragicidade da teoria psicanalítica se revela, porque o sofrimento que Lafetá afirma estar no poeta e em sua poesia concretiza aquela sensação de que não há muito a ser feito, mas que não se pode deixar de fazer para não ser atingido pela loucura que é viver, pois as coisas parecem ser traçadas, já que um *Outro* decide sobre nossa existência. Assim, a angústia do poeta, consciente e percebida pelo seu crítico, se encontra nesse dilema. Não há como ter controle absoluto sobre as coisas – nem de si mesmo, nem do *Outro* –, pois, na verdade, ele é o *Outro*, subjetivamente. E o que o *Outro* decide, incide diretamente sobre sua própria vida.

Os gregos se diziam vítimas dos deuses que “esvaziavam suas querelas nas costas dos homens, os jansenistas sustentavam que os homens eram predestinados à danação ou à salvação eterna.” (WILLEMART, 1995, p. 99). Como se vê, a existência humana é um eterno conflito interior.

Vale ressaltar a distância entre a teoria psicanalítica e os sistemas religiosos gregos, tendo em vista que nesses sistemas os deuses tinham os homens em suas mãos. Já no mito

psicanalítico, a âncora está em Édipo⁸⁵, o qual aponta as relações que travam o homem e o seu inconsciente. Assim, percebemos a intenção do crítico na análise, visto que é preciso buscar no texto literário os efeitos dessa teoria: “Enquanto a coerência exige do escritor a estruturação perfeita de seu texto, devemos procurar o que manca atrás dessa aparência imaginária e perceber os efeitos de dispersão, de manqueira, de fragmento, de estranheza e de singularidade que racham e minam a fachada.” (WILLEMART, 1995, p. 100).

Desse modo, na leitura da poesia de Mário em *Figuração da intimidade*, Lafetá insere no texto a sua interpretação das dicotomias que se iniciam pela leitura de *Paulicéia Desvairada*.

Se nas páginas anteriores deste escrito não nos desvencilhamos do paradoxo na escrita de Lafetá, é em *Figuração da intimidade* que a sua predileção em apresentar o seu jogo de contrários se apresenta ainda mais forte e intenso. Essa é a sensação que temos na leitura do crítico que se apresenta dividido. Há, em toda a interpretação, uma tensão entre os polos, como o próprio Mário que tinha dificuldades em distinguir o essencial do accidental, tomando muitas vezes o todo pela parte, sendo capaz de manifestar sua incoerência em relação à teoria, ao mesmo tempo em que demonstrava extrema coerência de temas e propósitos.

Certa vez, Jean-Paul Sartre foi questionado pelo filósofo Cesare Luporini⁸⁶ a respeito da existência de um momento de superação no qual a subjetividade permaneceria em estado de objetividade. Isso porque ele, Luporini, julgava que nunca haveria tal situação, porque acreditava que a subjetividade só poderia ser mantida, na vida social, em “estado de objetividade”. Sartre, diante do questionamento, responde:

Não é exatamente isso, eu digo que a subjetividade refletida, a que é objeto de uma reflexão – se quiser –, será mantida em estado de objeto, mas a reflexão em si é, em sua substância, subjetividade. Consideremos uma consciência imediata não refletida. Vimos como o fato de existir, sem distância, faça com que ela seja subjetiva, mas em certos casos de contradição, como, por exemplo, no caso do operário que é ao mesmo tempo comunista e

⁸⁵ O mito diz que Édipo mata o seu pai, Laio, no caminho de Tebas, ao responder o enigma da esfinge e se casa com sua mãe, Jocasta, para enfim arrancar seus olhos reveladores de uma realidade enganadora, mas que ~~as~~ afinal, é de onde ele vem e quem o sustenta. É a incógnita do enigma de três pés, o Édipo capenga que se sabe dividido, porque a verdade é sempre partida.

⁸⁶ Cesare Luporini (1909-1993) lecionou história da filosofia em Cagliari, Pisa e Florença, até 1984. Inicialmente interessado no existencialismo, aderiu ao marxismo e se inscreveu no PCI, de 1943 a 1991 [...]. Seu marxismo fundou-se na crítica do historicismo e recusou o dogmatismo marxista economista. Entre os seus livros destaca-se *Dialética e materialismo* (1974). Em francês, sua contribuição encontra-se em É. Balibar. C. Luporini, A. Tosel. *Marx et sciences humaines, une vision critique de L'homme, L'homme et la société*, n. 1, 1996. (SARTRE, 2015, p. 71-93).

antissemita⁸⁷, há um motivo para que surja uma reflexão, reflexão esta que apreende a primeira consciência, a primeira subjetividade, como uma subjetividade refletida: ela a apreende quase a distância. (SARTRE, 2015, p. 83-84).

O que podemos perceber em Sartre, quanto à subjetividade presente na análise de *Figuração da intimidade*, é a capacidade que o crítico tem de observar a realidade, mantendo-a a distância, visto que essa não é a realidade em si, mas a reflexão sobre uma determinada imagem que se tem da realidade. Ou seja, o que Mário é capaz de descrever em seus poemas, pela voz íntima daquilo que ele pode enxergar por seus próprios olhos e expressar pelas palavras, acaba sendo “a sua realidade”, pela via da objetividade. Porque só é possível expressar a subjetividade por uma via objetiva, exterior, que é a própria linguagem.

Ao crítico resta fazer o caminho inverso, isto é, interpretar a objetividade pela via da subjetividade que é a forma como ele, sujeito, percebe o mundo ao seu redor, uma vez que ele precisa capturar aquilo que já é uma tradução do autor – que não é a realidade em si –, e fazer com que isso se converta em uma objetividade para o leitor. Assim, objetividade e subjetividade seriam uma totalidade, apenas alternando o seu significado a partir do ponto de vista de cada um. São, na verdade, dois lados da mesma moeda.

As duas “verdades” seriam o reflexo das imagens daquilo que se quer traduzir: o espelho que reflete a imagem da criação do autor, e essa imagem refletida seria o objeto de análise do crítico. Portanto, em se tratando de literatura, não há como afirmar que a “verdade” (ou a realidade) esteja com o autor ou com o crítico, porque ambas são reflexos de imagens que se traduzem na perspectiva de olhares distintos, mas voltados para a mesma coisa.

Parece-nos que a constatação de Sartre sobre a fraqueza da obra, tendo em vista o seu valor moral, se liga àquele valor atribuído por Lafetá: o valor social da obra. Ou seja, para Lafetá a grandiosidade da obra do poeta se relaciona à consciência que ele tinha em produzir uma poesia comprometida com o seu país, com seu povo e consigo mesmo enquanto tradutor ou voz das necessidades e outras particularidades patrióticas ou

⁸⁷ Sartre cita o exemplo do “operário inconsciente antissemita”: “Suponhamos que esse operário tenha escrito um livro, que se tenha tornado de repente artista e que esse livro fosse um antissemita. O fato de o livro ser inconscientemente, mas efetivamente, antissemita diminui seu valor como obra de arte? Para mim, com certeza. Caso contrário, seria preciso admitir que a negatividade desse livro é exterior à arte, ou seja, que o livro poderia ser artisticamente maravilhoso, permanecendo detestável por outros motivos, do ponto de vista moral, na medida em que os juízos que ele contém não poderiam ser aprovados.” (SARTRE, 2015, p.95-132).

peçoais. Não fosse a subjetividade que imperava em Mário de Andrade, o crítico decerto não se atreveria a fazer-lhe a tradução, tendo em vista toda a sua complexidade.

Também há no crítico uma subjetividade imanada, já que, como o poeta, ele também tem um objetivo claro: tornar-se sujeito de seu tempo, comprometido com uma causa: a sua (própria) crítica literária. Salvos os enganos, cremos que as considerações de Sartre possam acrescentar entendimento à questão:

[...] a subjetividade pode ser superada pela resposta que damos a determinada situação: e também me parece certo. A subjetividade se supera verdadeiramente na resposta que é dada a determinada situação, mas, no caso da obra de arte, a arte não é apenas a resposta que damos, mas também a história da nossa resposta, e, por conseguinte, a subjetividade tem aí parte preponderante. Em certo sentido, eu diria que a planta é arrancada com todas as suas raízes. (SARTRE, 2015, p. 98).

A resposta que Lafetá encontra para as lacunas impostas propositalmente pelo narrador, ele supõe, tem ligação com uma leitura psicológica dos personagens. Ele atribui sua fala intimista ao poeta como se este dissesse: “há comportamentos misteriosos, atitudes que derivam de movimentos profundos do inconsciente, dos quais pouco ou quase nada sabemos. Está aí a presença de Freud e da psicanálise, servindo de apoio discreto para os artifícios da caracterização.” (LAFETÁ, 1990, p. 58).

Para Lafetá, ao tornar-se maduro em sua poesia, nos anos 30, Mário abandonou o nacionalismo dos anos 20, que ele chama de “exterior e pitoresco”, e se volta para si mesmo num profundo mergulho, sondando a própria intimidade. Só mais tarde, onze anos depois, é que torna públicas as produções desses tempos de recolhimento, em 1941, quando enfim publica *Poesias*, com a presença de vários dos seus textos anteriores, dos seus quatro livros, somando-se aí os dois novos: *A costela do Grão Cão*, 1924 e 1940, e o *Livro Azul*, 1931 a 1933, sendo este último constituído de três longas produções. Ressaltamos essas composições, porque, segundo Lafetá, a questão problemática em relação à identidade se apresenta aflorada nelas. Em *Costela do Grão Cão* temos

[...] as imagens de uma crise violenta, textos terríveis, carregados de angústia e marcados pela presença como contraponto, temos poesia calma e reflexiva, que retoma o mesmo tom esmaecido e silencioso que já aparecera em *Remate de Males*. É a literatura da intimidade, composta numa linguagem abrandada e doce, como se desejasse penetrar no interior das coisas. (LAFETÁ, 1990, p. 145).

Porém, o crítico também nos apresenta o outro extremo dessa história, pois, nesse ínterim, Mário também apresentaria sua outra face – a política – com uma poesia forte e

revoltada com a miséria e a exploração, como em *Lira Paulistana* e o *Carro da Miséria*, produzidas durante o período conhecido como Estado Novo, sendo publicadas após sua morte, em 1946. Para Lafetá, nesses poemas há efeito contrário, pois neles a intimidade se apresenta “pelo avesso”, não há doçura, apenas o “grito doído de protesto contra as injustiças sociais.” (LAFETÁ, 1990, p. 145).

Termos de várias espécies são utilizados para expressar o nojo e o desespero em que o poeta se encontrava, levando à deformação das palavras, como em *O Carro da Miséria*. De acordo com Lafetá, é nesse período que o profeta faz um apanhado de si, “repassando” suas lutas e amores, suas amarguras e esperanças, como fez em “A Meditação sobre o Tietê”, o extenso poema que arremata a *Lira Paulistana*. O interessante é que esse texto foi criado dias antes de sua morte e caracteriza-se como uma espécie de “testamento poético que, ao mesmo tempo, se apresentasse como um testemunho político de oposição.” (LAFETÁ, 1990, p. 146).

A análise que Lafetá faz da obra de Mário deixa evidente a sua grande admiração pelo escritor e poeta. Na condição de seu “analista”, capaz de compreendê-lo em suas mais íntimas coisas, utilizando para isso a sua mensagem poética, o crítico não se contenta em se referir a Mário apenas como o poeta e romancista. Mário é muito mais. Como ele próprio dizia, há muitos outros:

[...] o narrador denso de *Os Contos de Belazarte*, (1934), dos *Textos impiedosos* que focalizam os dramas da pequeno-burguesia e do proletariado paulistanos, e dos *Contos Novos*, publicados postumamente em 1946, [...] episódios pertencentes à sua própria biografia. [...] O crítico literário de *O Empalhador de Passarinhos* (1944), erudito de juízos seguros e pertinentes. E o ensaísta-narrador-dramaturgo de *O Banquete*, série de textos publicados em jornal durante o último ano de vida do escritor [...] o arguto e divertido cronista de os *Filhos da Candinha* (1943). [...] O musicólogo e folclorista de tantos livros. [...] O crítico de artes versátil, que soube examinar com igual habilidade Aleijadinho, Lasar Segall, a arte inglesa ou o Padre Jesuíno de Monte Carmelo. [...] O incorrigível escritor de cartas para os amigos. [...] Enfim, o leitor pode escolher: são trezentos e cinquenta Mários, reunidos em cerca de trinta volumes. É só começar, com a certeza de estar lendo um dos mais estimulantes autores de nossa literatura. (LAFETÁ, 1990, p. 146).

As considerações sobre Mário, nesta obra de Lafetá, dão uma exata ideia do tamanho do seu empreendimento ao propor-se o estudo de um autor tão extenso, intenso e complexo, como se revelou Mário de Andrade.

Por várias vezes na obra, encontramos referências em torno do nome da professora Gilda Mello e Souza (esposa de Antonio Candido), que foi quem iniciou Lafetá nos

estudos sobre Mário de Andrade, como ele mesmo reconheceu (em uma nota de rodapé, embora tenha se referido a ela nos agradecimentos):

A ideia de examinar a poesia de Mário de Andrade “a partir da grande tensão que dilacera o homem contemporâneo” (p. 58), foi exposta por Gilda Mello e Souza, muito antes da publicação deste ensaio sobre *Macunaíma* [O Tupi e o Alaúde] no curso de pós-graduação intitulado “Estética do Modernismo”, em 1971, na FFLCH da USP. Assisti a esse curso como aluno, e *foi lá* que me interessei pelo assunto e comecei a estudá-lo. Registro aqui essa dívida importante e (junto com os agradecimentos) dou o crédito a quem de direito: a originalidade da ideia pertence à grande conhecedora do Modernismo e da obra de Mário de Andrade, sendo meus apenas os descaminhos da aplicação. (LAFETÁ, 1980, p. 202, grifos nossos).

Lafetá aceita o desafio proposto pela professora Gilda e abraça a causa com toda disposição. A disponibilidade com que se empenhou no projeto é digna de ser retratado, pois foi o aluno que colocou em evidência todo o seu potencial analítico e a sua intelectualidade a favor do grande projeto. Em *Figuração da intimidade*, parece ser uma das suas maiores intenções levar o leitor a conhecer o escritor, de forma que o que se presencia é um grande interesse em dizer quem era Mário de Andrade, diferenciá-lo, assim como sua obra, dos outros poetas brasileiros. Na interpretação de Mário, Lafetá não esconde a sua admiração e respeito, antes de tudo, ao grande escritor modernista.

Seria bastante arriscado afirmar, pois corremos o risco de errar, mas o professor Antonio Arnoni Prado, amigo de Lafetá que com ele conviveu na USP, nos lembra que entre os dois escritores – Lafetá e Mário – há algumas coincidências curiosas: ambos tiveram irmãos que morreram na infância; pertenciam à famílias pequeno-burguesas; se interessaram logo cedo pela língua portuguesa, pelas matérias de cunho intelectual, dedicando grande parte do seu tempo à leitura, disciplinando-se e “ganhando fama de eruditos” – isso Lafetá poderia ter dito sobre ele e Mário, embora tenha se referido a Mário. Ambos foram os únicos das famílias a se dedicarem à literatura, tomando-a como profissão. Outras coincidências podem existir, mas ainda não nos foi possível encontrá-las. Assim, interpretamos um comentário de Rita, sua irmã mais nova: “Lafetá tinha adoração pela mãe, irmãos e sobrinhos (com quem brincava ruidosamente), e manteve sempre os vínculos familiares. Era homem metódico, com hábitos de trabalho e estudo.” Não parece, nesse trecho da conversa, que ela se refere a Mário?

Coincidências à parte entre o crítico e o poeta, sabemos que os motivos que os levaram a aprender alemão não foram os mesmos. Lafetá aprendeu o idioma durante sua estada na Alemanha como professor convidado no Latin Amerika Institute. Suas

anotações sobre as aulas estavam lá entre os seus pertences. Certamente, como declarou Lafetá, a maneira de aprender alemão do poeta paulista foi muito mais agradável que a sua própria. Mário andou de namorico com uma moça alemã, professora do idioma e “preceptora em casa de ricas famílias paulistanas.” (LAFETÁ, 1990, p. 17). Pela maneira reservada e polida com que conduziu sua própria vida, até nos causa estranhamento o fato de ele mencionar aspectos de cunho pessoal sobre Mário. Parece-nos óbvio que isso foi citado porque já eram conhecidos, tendo em vista a grande especulação existente em torno dos assuntos íntimos do poeta, face à sua costumeira discrição.

Por muitas vezes percebemos a grande preocupação do crítico para que o leitor não confunda a identidade do poeta com a identidade do poema. Ao se referir, por exemplo, ao “escritor difícil”, quando da análise de “Lundu do Escritor Difícil” (1928), ele mesmo se questiona se Mário não se enquadraria nessa definição. Decerto que sentia as agruras em torna da complexidade do seu próprio projeto que, aliás, já nasceu com problemas, pois a intenção primeira era analisar as *Poesias Completas* (1955), o que acabou não acontecendo, possivelmente pelo tamanho e complexidade do mesmo e o tempo disponível para tal empreendimento.

Logo Lafetá se justifica por ter tomado certos dados biográficos de caráter pessoal de Mário, mas que eram importantes para a compreensão do poema: “no caso específico desses poemas de Mário de Andrade, penso que o conhecimento de fatos de ordem pessoal que estão na origem de sua criação vai nos servir, senão para entender a simbologia, pelos menos para situá-la adequadamente no primeiro instante da análise.” (LAFETÁ, 1980, p. 67). Em se tratando de Lafetá, cair em contradição àquela altura já não nos parece fora do texto. Ele se refere aos cinco poemas denominados “Grã Cão de Outubro”, os quais foram escritos num momento de sofrimento do poeta, quando estivera doente, em repouso, sofrendo dores e mais, estava à beira dos quarenta anos, o que lhe provocou uma profunda crise moral. Tais condições foram responsáveis pelo caráter mórbido que Lafetá atribui às criações de Mário naquele momento.

Ora, parece-nos contraditório o crítico não conseguir encontrar outra explicação e se entregar, como o psicanalista, à busca da intimidade de Mário para compreender as suas intenções poéticas. Lafetá demonstra uma grande preocupação com isso, e faz questão de deixar claro que menções daquele tipo apenas “neste caso específico”. Esse comportamento ilustra como a escrita de Lafetá é permeada pela tensão latente, fazendo com que vá de um extremo a outro se assim for necessário à interpretação, e se isso se constituir como elemento componente da proposta analítica.

Na verdade, nem tudo que Lafetá encontrou em Mário foi passível de uma explicação ancorada na tradição literária. Ele mesmo reconhece essa dificuldade, quando se depara com o poema “Brasão” (1937), no verso: “E sobre o campo do meu coração! Todo em zarcão ardendo, há em ouro a arca de Noé com vinte-e-nove-bichos blau [...]”, e quando retoma “A meditação sobre o Tietê”, em “Os bichos blau e os punidores gatos verdes”. Lafetá supõe que vinte e nove seja um número mágico, porém não encontra explicação para isso, mesmo levando em conta sua vasta erudição para o literário.

A contradição no crítico Lafetá, decerto não se distancia daquela que encontramos no poeta Mário de Andrade. Segundo Telê Ancona Lopez, toda a trajetória ideológica de Mário de Andrade aponta para a o conflito produzido pela ânsia que possuía em achar que era capaz de domar seu próprio destino em função do compromisso escolhido e da importância que dá à participação e à coerência. “O compromisso que nascera na identificação humanitária de cristão em 1917, continua em grande parte pela mesma identificação, que vai adquirindo com o correr do tempo maior objetividade de análise e maior informação.” (LOPEZ, 1972, p. 71). Por conta disso, é que acredita ser católico e marxista ao mesmo tempo e não ser verdadeiramente nenhum dos dois.

Em outra análise, em “Ode ao burguês”, Lopez afirma que o poeta, ao desejar mostrar no burguês as contradições a que este se submetia, não se eximia de teorizar ou demonstrar de forma objetiva a sua visão das coisas, visto que o poema se dá em decorrência da sua posição ideológica do problema que, para a autora, vai além ou fora do plano artístico, embora enquanto artista é capaz de ver neste mesmo burguês a ausência de criatividade. Mas, nele mesmo está a contradição, pois, burguês que era, critica o burguês como comportamento individual, lançando-o na “autofagia do círculo vicioso (“Come! Come-te a ti mesmo, oh! Gelatia plasma!”). O crítico, pela via da pesquisa que elege, também não deixa escapar a sua condição de socialista e defensor das causas sociais. (LOPEZ, 1972, p. 38).

Na época de “Ode ao burguês”, Mário ainda não possuía *total* consciência de sua classe social, contrariando sua própria posição. Ainda segundo Lopez, por “ocasião da Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade é contestante estético, religioso quanto às distorções no culto católico, mas ainda não um contestante político.” (LOPEZ, 1972, p. 40). Porém, diferentemente de Mário, o crítico, por sua vez e em sua época, já havia definido de que lado seguir no que diz respeito ao campo político, mesmo que também representasse uma parcela da burguesia. O texto do próprio Mário talvez possa traduzir a posição dos dois: “Toda a gente tem a intuição do que seja uma pátria. Mas essa intuição

difere dum pro outro. Cada um constrói a sua noção conforme a sua idade, sua educação, seu estado social.” (ANDRADE⁸⁸, 1922 *apud* LOPEZ, 1972, p. 43).

Lafetá, em seu estudo sobre a obra do poeta, revela que Mário, assim como ele, tinha forte vocação para a pesquisa. Conforme Lopez, em 1924, por exemplo, enquanto o poeta envereda-se no folclore para auxiliá-lo em suas pesquisas sobre a música como expressão popular – não como uma ciência sobre o conhecimento da cultura brasileira ou mesmo como uma disciplina –, o crítico traça sua trajetória na literatura, construindo teoria e, pela via psicológica, desenvolvendo uma ciência da crítica, delimitando caminhos e abrindo possibilidades.

Para tanto, é seria necessário valorizar, na leitura literária, o aspecto estético que não poderia ser subjugado em detrimento de outros, E isto o que justificaria tanto tamanho empenho e esforço ao debruçar-se sobre a obra de Mário, ainda com uma face oculta no panorama dos estudos literários na época.

A relação de Lafetá com sua crítica subjetiva, que traduz de si mesmo enquanto sujeito social, pode também ser comprovada pela declaração de Candido sobre Mário que, nesse caso, também se aplica ao seu intérprete: “verdade velha da estética: [que] o canto torna-se geral quando é ao mesmo, profundamente particular.” (CANDIDO, 1970, p. 107).

Na análise de *Figuração da intimidade* Lafetá se justifica por ter adotado a via psicanalítica ao revelar que esta tinha há pouco retomado o seu direito de servir de auxílio à crítica literária, e o que a sua tomada se deu pelo fato de que se constituía no como o “instrumento mais adequado”, tendo em vista as tensões que se apresentam no texto mariandradino:

Lionel Trilling⁸⁹ mostrou, num ensaio famoso, o entrelaçamento que existe entre os temas (e o modo de tratá-los) da literatura universal, desde o

⁸⁸ ANDRADE, Mário de. Noção de Pátria. “O Fanal, Sant’Anna (?) 7 set. 1922”. (Recortes de M. de A. – IEB-USP). A indicação de periódico fornecida pelo escritor esclarece sobre *O Fanal*. “Jornaleco militar que se publica em Sant’Anna”, dando a impressão de que provinha de bairro paulistano. O jornal não foi encontrado pela pesquisadora. O recorte, que faz parte de um álbum organizado pelo escritor, traz partes sublinhadas de lápis azul e correções. O trecho transcrito, primeiro parágrafo do artigo é primitivo [...]. (LOPEZ, 1972, p. 43).

⁸⁹ Lionel Trilling nasceu em 4 de julho de 1905 em Nova York. Morreu em 5 de novembro de 1975 na mesma cidade. Crítico literário e professor americano, sua crítica baseava-se em métodos e insights psicológicos, sociológicos e filosóficos. Os escritos críticos de Trilling incluem estudos de Matthew Arnold (1939) e EM Forster (1943), bem como coleções de ensaios literários: *The Liberal Imagination* (1950), *Além da cultura: ensaios sobre literatura e aprendizagem* (1965), *Sinceridade e autenticidade* e *Mente no mundo moderno* (ambos em 1972). Ele também escreveu *Freud e a Crise de Nossa Cultura* (1955) e *A Vida e Trabalho de Sigmund Freud* (1962). [...] Enquanto Trilling manteve um interesse em Freud e na psicanálise ao longo de sua carreira intelectual, sua crítica não se baseava em nenhum sistema de

Romantismo, e os temas (e o modo de tratá-los) da psicanálise freudiana: ambos estavam apaixonadamente devotados (as palavras são de Trilling) “à pesquisa no interior do eu”. Mário de Andrade também. (LAFETÁ, 1980, p. 34).

Lafetá tem plena consciência do método interpretativo que elege, tendo inicialmente como objetivo compreender o lado enigmático das composições e, segundo, o que chama de “despir a máscara do poeta”, de modo a tentar explicar o que seriam as “motivações secretas de suas figuras”. Não faz isso sem antes nos dizer que a figuração que o poeta pretende é fingida, aquilo que vem de dentro do ser, como seus desejos, suas sensações e suas amarguras, sentimentos que são apresentados sem o pudor da discrição simuladora e cheia de disfarce. Na verdade, está coberta “pela fantasia livre e rigorosa da linguagem poética. O espaço de dentro não é mais que o espaço do poema; a intimidade é figuração.” (LAFETÁ, 1980, p. 35).

Para o poeta, o jogo de máscaras é uma simulação sem fim, visto que a verdadeira cara, mesmo que despida várias vezes, nunca se mostra, porque há sempre uma última face por detrás das outras. É o que chama de “jogo da mascarada.” Essa seria, então, a face íntima, aquela onde se encontra a intimidade. Por outro lado, mesmo sendo um jogo de fingimento, lembrando aqui Fernando Pessoa, em seu famoso poema *Autopsicografia*: “O poeta é um fingidor. Finge tão intensamente, que chega a fingir que é dor, a dor que deveras sente” (PESSOA, 1995, p. 17), é perceptível que a figuração se liga ao ato de fingir.

Segundo o dicionário *Houaiss*, a palavra fingir – do latim *fingere* – significa modelar na argila, dar forma a qualquer substância plástica, esculpir, dar feição a, afeiçoar, por extensão: reproduzir os traços de, representar, imaginar, fingir, inventar, e fing – antepositivo, do verbo latino *fingo* , *fingis* , *finxit* , *fictum* ; *fingere* , propriamente modelar na argila (*figulus* , *i* , *poteiro* , *oleiro*). Se ele, o poeta, “é um modelador da argila, se ele dá forma a qualquer substância plástica, ele é um escultor que dá feição às coisas, inclusive a ele próprio, poeta, como alguém que toma a realidade para modelá-la, na senda do imaginário.” (GOULART, 2010, p. 2).

pensamento. Ele viu seu papel e o papel de todas as críticas úteis como semelhantes ao de seu importante antecessor Matthew Arnold: o “esforço desinteressado de aprender e propagar o melhor que é conhecido e pensado no mundo.” Para fazer isso, Trilling trouxe uma ampla variedade de ideias e posições para suportar seus assuntos. Embora tenha abordado muitos temas sociais e culturais, Trilling permaneceu preocupado com a tradição do pensamento humanista e com o objetivo de educar e estimular as classes médias esclarecidas. [...] Trilling foi casado com Diana Trilling Rubin, também crítica e escritora. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Lionel-Trilling>>. Acesso em: 4 dez. 2017.

Wolfgang Iser⁹⁰ (1983 citado por Goulart, 2010) explica que a realidade, quando repetida no texto ficcional, se torna um ato de fingir, no sentido de que isso não será deduzido apenas da repetição multiplicada no texto, o que seria uma espécie de reapresentação da realidade que levaria à produção de uma ação que revela o imaginário, sendo esta a verdadeira instância que faz com que um signo, ao ser convertido em realidade (pelo fingimento), é seja capaz de promover a transgressão dessa mesma realidade.

[...] isso ocorre porque o fingir tem sempre um objetivo que é repetir a realidade numa forma em que ela, paradoxalmente, se realiza enquanto algo vivencial e sobrevive como outra coisa (como signo de outra coisa) e é aí que está a transgressão que o imaginário produz em relação ao real conhecido. (GOULART, 2010, p. 3).

O caráter obsessivo de repetição para figuração de uma realidade propõe um exercício didático interessante na análise, que é a experimentação. Percebe-se que em *Figuração da intimidade*, no extenso poema “O canto do Mal de Amor”, o sofrimento compõe uma imagem repetida pelo poeta, pois o mal de amor é o desejo sexual não realizado. A característica de repetição que perpassa o texto também é obsessiva no crítico. Tal postura parece trazer-lhe uma espécie de ansiedade em relação ao dito, tanto que ele insere o leitor ao longo do texto, como se dele necessitasse de aprovação, de confirmação daquilo que ele, crítico, está visualizando. É como se o leitor fosse a ponte de ligação entre o seu próprio inconsciente e o mundo real, que não o deixaria perder a sua própria razão ou consciência.

Parece-nos não ser necessário repetir que essa postura não se deve à falta de preparo, ou mesmo hesitação, quanto aos conceitos utilizados por Lafetá, mas um recurso didático-metodológico. Ao chamar o leitor ao texto, tendo em vista a profundidade com que trata o tema em sua extensão e complexidade, é preciso ter certeza de que o leitor está atento e que não tenha se perdido ao acompanhar o seu raciocínio e, de alguma forma, compactue com o seu jogo interpretativo. É como se ele dissesse que o leitor também assume responsabilidade sobre o ato interpretativo.

Portanto, o diálogo com o leitor é recurso para chama-lo à razão, ao entendimento, à aceitação e, enfim, à compreensão. Como nos versos de Mário, a presença do Outro

⁹⁰ ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. Trad. Heidrun krieger Olinto e Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 364-416.

também é notada e frequentemente chamada a se integrar ao texto, como se sua presença fosse necessária para recobrar seu estado de consciência, fundamental para que não se perca em suas próprias divagações. Na leitura do poema “Tridente”, por exemplo, a presença do leitor é conclamada de modo a aprofundar as relações entre literatura e sociedade, numa ampla digressão, onde é possível perceber não apenas a voz do poeta, mas a sua própria voz, dizendo que “as características fragmentárias mimetizam em profundidade certas formas sociais vigentes sob o capitalismo.” E é uma voz polifônica, pois traz Marcuse⁹¹ para ajudá-lo na empreitada:

Dentre deste sistema antagônico [que é a sociedade], o conflito mental entre o *ego* e o *superego*, entre o *ego* e o *id*, é simultaneamente um conflito entre o indivíduo e a sociedade. [...] *O leitor* terá observado “com certeza”, que o tema da castração limita com o tema da homossexualidade, e que várias das imagens apontam para este núcleo problemático. (LAFETÁ, 1980, p. 117, grifos nossos).

Ou seja, não basta o leitor estar apenas atento, é preciso compartilhar do pensamento, ter a certeza do que é exposto e de sua validade. Às vezes, essa necessidade de compartilhamento extravasa o próprio pensamento e chega ao escrito: “Transcrevi o texto para que o leitor possa compreender a oportunidade e o alcance do aproveitamento feito por Mário de Andrade.” (Lafetá, 1980, p. 126).

As imagens que o poeta deseja submeter ao leitor fazem com que o fluxo de consciência supere os limites comuns, extravasando-os. Dessa forma, tudo é proposto para que a intensidade das imagens criadas seja capaz de romper a barreira das normas e convenções sociais, e chegar ao mais profundo do “Eu” poético, como se a libertação das palavras se convertesse na libertação do sujeito, reprimido pelas forças exteriores. Assim o crítico expõe a técnica psicanalítica, a qual possibilita a aproximação entre as duas coisas, mas que nada mais é do que a capacidade de fingimento do poeta.

Embora Lafetá insista que ainda não se revela aí tal técnica, ele acaba percebendo que o desenvolvimento do poema constitui um aprofundamento da consciência em direção aos grandes conflitos inconscientes. O que se percebe é que apesar de o jogo semântico do criador do poema ser aprofundado para dar ritmo cada vez mais forte ao extenso escrito, o crítico se joga no texto e apreende a sua forma, de modo que a imagem

⁹¹ MARCUSE, H. *Eros e Civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975, p. 174. Esta era uma obra bastante recente na época, o crítico já dispunha dela para a pesquisa, comprovando a tese do privilégio do grupo de Candido quanto ao acesso aos materiais de pesquisa.

criada seja o ponto alto em direção à ideia do *mithos* da narrativa arquetípica que, juntamente com a *paranomásia*, é a causadora das relações de continuidade dentro do poema.

Dessa forma, ele chega, de forma aqui resumida, ao mito da procura, revelado em seus quatro aspectos, conforme os conceitos de Northrop Frye: O *ágon*, que seria o conflito em si, o *páthos* ou a morte, o *sparagmós* ou despedaçamento – o maior conflito que perpassa toda a obra poética de Mário, uma vez que no *mithos* ela se relaciona diretamente à ironia que, na teoria, é onde a literatura se realiza – e, por fim, o *nangnórisis*, que seria o reconhecimento.

A análise é constituída por um *frenesi* acelerado. É como se fosse preciso dizer muito para que nada se perca. Provavelmente por isso, Lafetá tenha chegado à conclusão de que seria praticamente impossível abarcar toda a obra poética de Mário de uma só vez. Mesmo que estivesse ávido por fazê-lo naquele momento, ele chega à conclusão de que era preciso esperar.

3.5 A análise

Assim, elegemos o texto, *Figuração da intimidade* – tese de doutorado de João Luiz Lafetá junto à faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, defendida em maio de 1980 e publicado pela primeira vez em julho de 1986, pela Editora Martins Fontes –, para a análise a que nos propusemos.

Lafetá, após laboriosa pesquisa de cunho bibliográfico – uma de suas maiores aptidões, como afirmou em uma ocasião Antonio Candido –, produz essa obra que, além dos objetivos acadêmicos, se propõe a fugir do que chama de “manifestações de valor efêmero” sobre a obra de Mário, se referindo à quantidade de bibliografia existente sobre o autor que faziam, em sua maioria, nada mais do que intervir – pró ou contra – na “luta diária do dia”, o que sugere que ele tinha intenções ambiciosas em relação ao seu próprio texto, provavelmente reconhecendo, sem falsa modéstia, a extensão e importância do seu trabalho.

Das obras sobre Mário que valiam à pena, Lafetá destaca o pioneirismo de Cavalcanti Proença, as pesquisas de Telê Porto Ancona Lopez, as controversas interpretações de *Macunaína* por Haroldo de Campos e Gilda de Mello e Souza, o livro de Joan Dassin, a crítica musical de José Miguel Wisnik, e alguns outros poucos que não

chega a nomear, nem mesmo uma crítica ácida sobre Luiz Costa Lima que, a seu ver, deixou

[...] escapar aquilo que sem dúvida é o melhor de Mário: ao centrar sua leitura no ponto-de-vista da linguagem poética referencial e anti-acariciante de João Cabral de Mello Neto, toma como critério de valor uma suposta contundência que Mário não teria conseguido sempre, devido aos resquícios de subjetivismo romântico que permaneceram em sua poesia. (LAFETÁ, 1986, p. 3).

E as considerações do crítico não pararam por aí. Em sua opinião, Costa Lima julgou errado o poeta:

Apertou demais, o que deveria ser observado pelo viés da inquietude (da jovialidade) deste, pois, foi exatamente na capacidade de variar o registro de sua poesia, que vai desde o que chama de “consumo subjetivista” da função emotiva até a utilização mágica, do coloquial ou da metalinguagem, é que reside seu interesse para a literatura brasileira contemporânea. (LAFETÁ, 1986, p. 3).

Atento à leitura, Lafetá não deixa passar despercebida a crítica de Costa Lima, acusando-o de ter evidenciado na obra de Mário aquilo que poderia ser considerado sua parte negativa: ou seja, a variedade técnica e temática, o que teria perturbado a qualidade dos textos. Porém, ele mesmo encontra justificativa para Mário, pois tal postura se dava pela posição vanguardista do poeta, o que lhe dava o direito permanente à pesquisa. Portanto, o que para Lima era um defeito, para Lafetá era uma qualidade: a descoberta pela via da experimentação seria responsável por refletir, através da inquietação e da desconfiança, o melhor da literatura produzida neste século. (LAFETÁ, 1986).

Segundo Lafetá, Álvaro Lins teria apontado o mesmo “defeito técnico” em Mário. Porém, se para Costa Lima o defeito se relaciona a uma supervalorização do eu-lírico, Lins o relaciona ao que chama de empenho “estético-social” do poeta. Outra vez Lafetá acusa Costa Lima de estar preso às concepções poéticas de João Cabral de Mello Neto, em sua poética “do rigor, da denotação, da construção nítida e precisa, o que seria uma atitude contrária ao lirismo, à poesia de cunho mais profundo, pois em função disto é que este teria atribuído à *Paulicéia Desvairada* resquícios de subjetivismo romântico.” (LAFETÁ, 1986, p. 6).

Mesmo discordando de Lins em alguns pontos, Lafetá afirma que lhe dava razão no fato de que as melhores produções de Mário são os poemas onde o lirismo toma forma, onde o “eu se expande e sujeita o tumulto verbal a uma disciplina interiormente conseguida.” (LAFETÁ, 1986, p. 6).

A crítica de Costa Lima seria como uma espécie de implicância com o poeta, e que não se limitava às questões de caráter formal, mas se relacionava a uma causa: o subjetivismo, o psicologismo – que não seria a sua causa verdadeira.

Por mais que nos pareça que existe a implicância por parte de Costa Lima, novamente o “ao contrário” de Lafetá se apresenta:

Ao contrário, parece-me que boa parte dos poemas vem justamente do fato de o lirismo não ter sido plenamente realizado, da objetividade permanecer como um empecilho travando o livre desenvolvimento metafórico do discurso, do sujeito não estar entranhado o suficiente na linguagem e permanecer como mera matéria sobre a qual se discorre. (LAFETÁ, 1986, p. 6).

Como vez por outra os críticos apontam contradições na poesia de Mário, também o crítico se sujeita a essas, ou pelo menos nos faz crer nisso, pois mesmo defendendo Mário contra os argumentos de Costa Lima e sua “antilira”, em “A representação do sujeito lírico na *Paulicéia desvairada*⁹²” o próprio Lafetá, dá razão (em parte) a Costa Lima, ao declarar que

A ruptura do tom é uma das vicissitudes do sujeito lírico: desequilíbrio formal, defeito estético (se nos colocarmos da perspectiva da unidade e do equilíbrio), aponta-nos, entretanto, como dissonância que é, para as grandes tensões da vida (e da arte) daquela época. É sinal essencial do momento histórico. (LAFETÁ, 2004, p. 366).

Ou seja, pelo engajamento de sua poesia, Mário se dava o direito de se apresentar desequilibrado em sua poesia. Contudo, isso só seria possível se fosse visto sob a perspectiva do contrário, do sujeito sair do “Eu” e ir ao encontro do “Outro”, que é a representação de si mesmo na forma coletiva, conforme se apresenta para a sociedade. Tal fato se comprova na resposta de Mário de Andrade para Augusto Meyer, sobre as considerações que ele fizera sobre certas composições de “Clã do Jabuti”, caracterizando-as como virtuosas e polêmicas, além de ser um compilado de ritmos cheios de nacionalismo. Mário justifica que *Paulicéia desvairada* foi escrita em momento de “transe de inspiração”, quando “o desvairado parecia ser ele mesmo”, e que sua publicação tinha sido uma forma de encorajamento ao grupo modernista, sendo que o brasileiro forçado, chamado por ele de “exagero consciente” se deu conta da necessidade do poeta de libertar-se de uma linguagem encarcerada, pré-moldada pelos

⁹² “Representação do sujeito lírico na *Paulicéia desvairada*” foi publicado originalmente na Revista da Biblioteca Mário de Andrade, v. 51, São Paulo, 1993, p. 79-83. (Grafia atualizada).

padrões estabelecidos. Ele pretendia os mesmos resultados positivos, repetindo o processo em “Losango Cáqui”.

De acordo com Lafetá, Mário não refutou a crítica de Meyer, pois explica de forma psicológica a intenção dos poemas, que se justificava pela necessidade social, e não artística, embora a sinceridade com que escreva esteja relacionada ao artístico.

Desavisado, o leitor poderia achar simples e esquemático. No entanto é bem complicado: então, escrevia de propósito coisas incompreensíveis pros outros, fatalmente incompreensíveis, e tão, que eu mesmo só chegava no momento (e até agora) a perceber nelas um sentido absolutamente vago, como que uma ressonância de ideias e de sentimentos, e não eles propriamente. E essas coisas deixei ficar conscientemente quando polia o livro. (ANDRADE, 1968 *apud* LAFETÁ, 1986, p. 12).

Creemos que no trecho supracitado, o poeta responde a Costa Lima, e endossa a defesa do crítico. A intenção surgiu de “vontades conscientes” e do desejo de machucar pessoas que não o compreendiam, e nem o repreenderiam, como declara.

Feitas as considerações, retornemos. Em “A Poesia em 1970”, João Luiz Lafetá não esconde a sua predileção pela poesia modernista. Possivelmente, pela liberdade com que os poetas modernistas se expressavam, experimentavam e discutiam suas produções de maneira variada e coletiva, ao passo que em 1970 a poesia se viu limitada aos rigores da censura, da impossibilidade da expressão livre, do ajuntamento dos poetas para a reflexão e a crítica.

Dessa forma, *Figuração da intimidade* é a contribuição de Lafetá, enquanto crítico, para o debate que propõe sobre poesia, mesmo que a conciliação em torno do ecletismo que desenvolve em seu exercício analítico possa não se concretizar ou mesmo provocar estranhamento e/ou discórdia em torno das opiniões. De qualquer forma, Lafetá defende que é preciso colocar a poesia no centro da discussão. (LAFETÁ, 1976). Talvez a justificativa dada em “Uma fotografia na parede⁹³” possa nos ajudar a compreender melhor o seu argumento: “É, talvez, que os artistas do Modernismo souberam reconhecer e representar como ninguém mais as contradições do Brasil moderno que se criava, apreendendo-as numa tensão formal raras vezes obtida depois deles.” (LAFETÁ, 1997, p. 4-14).

⁹³ Algumas páginas desse artigo foram publicadas como introdução em *Os Melhores Contos de Autran Dourado*.

O crítico também pode explorar “Canto do Mal de Amor” (1924) e “Mãe” (1926), para o qual Lafetá propõe uma análise cuidadosa, para não ficarmos na primeira impressão, que poderia ser a de derramamento choroso, e assim sermos seduzidos pela primeira máscara. Outro exame se deu de “A Costela do Grão Cão”, o qual ele considera estar dividido em três partes: 1924 a 1932, a parte central; “Grão Cão de Outubro” (1933); e a terceira parte que, assim como a primeira, possui sete poemas, os quais datam de 1933 a 1940.

Lafetá expõe as obras em ordem cronológica, o que para ele já é significativo, pois o tema e a forma permitem o agrupamento. Para ele, os sete poemas da primeira parte apresentam os pontos mais altos da realização marioandradina e da poesia brasileira, cuja técnica utilizada é a paronomásia – ou associação de imagens – “Canto do Mal de Amor”, o humor; “Mãe”, o palavreado pitoresco e “brasileiro”; *Lundu do Escritor Difícil* (1928), a vida e seu ideal; “Melodia Moura” (1928), preguiça mole. No entanto, o crítico não associa “Momento” (1929) e “Toada” aos aspectos exteriores, embora estejam relacionados aos cinco poemas anteriores. Quanto aos quatro primeiros, Lafetá chama a atenção para o quanto se prendem à forma, o que pode ser observado pela composição em redondilhas. Para Lafetá, esses poemas são uma forma do poeta “falar de si mesmo em forma de poesia.” (Lafetá, 1980, p. 36-37).

Já na segunda e terceira partes, o tema é o choque amoroso, capaz de causar atitudes líricas diferenciadas entre si, e é apresentado em cinco poemas, cuja linguagem é rebuscada, cheia de uma angústia profunda, inquieta, “sofrendo com mal-de-amor”, “o crime dos mundos”, a dor. O clímax do livro estaria na segunda parte. Composta de cinco poemas – segundo Lafetá, seis, se for levada em conta a divisão de “Os gatos” em a e b –, onde o tema principal gira em torno do mesmo assunto: o mal de amor, o sofrimento de caráter amoroso, moral e espiritual, onde há um grande esforço do eu-lírico para sair de tais condições.

De modo geral, porém menos profunda, as outras partes são permeadas pela dor e pelo sofrimento, os quais se ligam à temática abordada. Lafetá chama atenção para o aspecto da neutralidade (aparentemente) superficial do tema, pois esse é o responsável pela maneira profunda com que o poeta utiliza a linguagem.

Lafetá inicia a leitura crítica com a análise dos três poemas que compõem a primeira parte de *A Costela do Grão Cão*. A proposta é a leitura horizontal, no sentido de provocar a identificação do efeito desejado, referente à unicidade de toda a obra analisada, de modo a demonstrar como eles se relacionam entre si. Para tanto, na sequência do subtítulo

denominado “A viagem na noite”, temos a leitura de “Canto do Mal de Amor”, composto de 106 versos e “forte componente narrativa” (ressalta-se que devido à extensão do poema, não foi possível ao intérprete sua transcrição por completo, mas apenas parte). Na análise desse poema, o crítico traz os conceitos de Northrop Frye, dispostos em *Anatomia da crítica*, relativos ao mito da procura e seus quatro aspectos, os quais já foram apresentados anteriormente: o *ágon*, o *páthos*, o *sparagmós* e a *nangnórisis*.

Na sequência, ele analisa o segundo poema, “Reconhecimento de Nêmesis”, e o terceiro, “Mãe”, que “perde sua estranheza e segue compondo, com os dois anteriores, uma perfeita unidade temática e estrutural.” (LAFETÁ, 1980, p. 54). Nesse ínterim, Lafetá faz breves considerações sobre o poema “Momento”, para que o “leitor” perceba a relação “placentária” desse com a noite.

Dos sete poemas que compõem a primeira parte de *A Costela do Grão Cão*, Lafetá analisou seis. A identidade é o grande tema gerador desses poemas. O último dessa série é “Lundu do Escritor difícil”, engendrado de uma maneira diferente dos outros, sendo uma “afirmação de identidade”, do tipo difícil, problemática, que causa estranhamento no leitor.

Até aí a discussão girou em torno da crise do eu-lírico, e o grande esforço de estilo é justamente a tentativa de Mário em dialetizar a dinâmica entre máscara exterior e intimidade.

Após essa proposta de interpretação, cujo objetivo era apontar as marcas da subjetividade em *Figuração da intimidade*, sentimos a necessidade de expor de maneira linear, como aparece no ensaio, os textos sobre os quais Lafetá se debruçou sem, no entanto, nos determos em outros que, porventura, tenham atravessado a reflexão por não serem objetos diretos do estudo. Isso feito, a intenção não se ligava à leitura dos textos de modo específico, ao estilo de Lafetá, mas perpassando por toda obra, debruçando-se sobre aquelas características que consideramos importantes e que pudessem caracterizar a marca da subjetividade no método analítico adotado para a leitura de Mário e sua poesia.

Portanto, o crítico, utilizando-se do arquétipo da imagem, conforme disposto por Northrop Frye, realiza sua análise pelas composições poéticas, esmiuçando-as sob a égide da teoria psicanalítica, realizando um mergulho profundo nos conceitos dessa dimensão analítica, conforme ele mesmo declara desde o início do projeto.

O esforço com que se entrega à leitura, a capacidade que demonstra em relacionar as imagens à sua respectiva representação no texto poético faz com que nós, seus leitores,

nos banhemos de uma poesia forte, sugestiva, profundamente marcada pelo toque individual e social de Mário de Andrade.

Com isso, somos impregnados de uma leitura analítico-reflexiva fundamentada, arquitetada em seus mínimos detalhes por uma fortuna crítica extensa, rica, afinada com o seu tempo e, principalmente, com o seu objetivo: produzir crítica literária com qualidade, especialmente com um novo tom: o tema da inovação, tendo como objeto de análise o maior poeta do modernismo brasileiro: Mário de Andrade. Um plano ousado, certamente, mas do qual o crítico não se esquivou. Muito pelo contrário, se colocou à altura do projeto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Expor a trajetória de um crítico de literatura não é tarefa das mais fáceis. Especialmente quando, a princípio, este crítico permeia sua escrita por conceitos tão distintos em sua análise. Quando nos deparamos com a necessidade de situar João Luiz Lafetá no cenário da crítica literária na atualidade, ao considerarmos que seus últimos escritos são de mais de vinte anos atrás, percebemos que corríamos o risco de dar ao (impregnar o) texto um tom nostálgico ou meramente descritivo-memorialístico, o que nos levou à conclusão de que o nosso projeto seria ainda mais complexo.

Lafetá foi um crítico à frente do seu tempo. A proposta da leitura interdisciplinar representa uma inovação no cenário da crítica literária dos anos 1970.

Já em sua primeira obra, *1930: a crítica e o modernismo*, Lafetá faz uma leitura densa, politizada, de clamor social, fundamentada por autores ligados à crítica sociológica, especialmente por Antonio Candido, conforme foi possível de verificar na bibliografia utilizada. Nessa obra, é possível perceber o esforço do crítico em produzir um trabalho diferenciado, único e que se destacaria dos demais. A extensa bibliografia que elege, a minuciosa busca nos arquivos, a discussão intelectualizada que estabelece com ideias e autores, entre eles, os quatro críticos de renome e prestígio que passam a ser objeto da sua discussão – Agripino Grieco, Tristão de Athayde, Mário de Andrade e Octavio de Faria –, tornam a sua obra única, ousada e vanguardista.

O conjunto das obras escolhidas representa a necessidade do crítico em produzir um conhecimento que não só servisse para cumprir uma exigência acadêmica, mas que o colocasse em um patamar que servisse de trampolim para voos mais altos. E ressaltamos

que aquele era um período de silenciamento, de ditadura, onde nem todas as falas eram permitidas. Além disso, foi um tempo em que a crítica universitária lutava para se firmar como conhecimento válido, de credibilidade, capaz de desbancar a sua, digamos, arqui-inimiga, a crítica de jornal.

Portanto, mais do que um projeto pessoal, era também um projeto institucional. A universidade, através dos seus pesquisadores, buscava para si um espaço até então ocupado pelos ditos “leigos”, mas que tinham cadeira cativa no universo literário devido ao acesso ainda restrito das pessoas ao livro, a baixa escolarização da população de modo geral, e o conseqüente acesso à produção escrita, ainda restrita ao meio onde eram produzidas. Ou seja, se o acesso ao conhecimento se expandia, era preciso também produzir conhecimento específico, no caso, a crítica literária, para que essa ocupação, advinda agora do meio acadêmico, se firmasse como ocupação da classe intelectual universitária, de modo especial nos centros urbanos, especialmente em São Paulo, centro da efervescência intelectual brasileira, liderada pela Universidade de São Paulo.

O tema de toda a discussão gira em torno das relações literatura e sociedade, aspectos diretamente ligados ao distanciamento da “velha estética”, pretendido pelo modernismo, e que pode ser traduzido como a reflexão sobre como isso se dava entre aqueles autores e suas concepções sobre a literatura enquanto mecanismo de renovação e revitalização da linguagem, e suas concepções de literatura enquanto reflexo consciente da realidade social.

No entanto, o que prevalece na discussão é a própria visão do crítico sobre tais questões, as quais são defendidas sob o prisma de um argumento coerente, onde procuramos demonstrar de forma operacional, utilizando a proposta de análise do poeta e crítico inglês William Empson que parte da problematização paradoxal e dicotômica, com o objetivo de provocar o leitor e situá-lo na problemática levantada pela análise teórico-reflexiva engendrada, cujos pressupostos partem da contextualização histórico-social, com o objetivo de demonstrar as relações que se estabelecem entre a literatura e a sociedade, embora não se prenda à questão historicista, mas sim e, sobretudo, às questões de cunho estético.

O estético, aliás, é uma das três dimensões na qual o crítico constrói sua teoria, de modo a mesclar vários conhecimentos, advindos de ciências distintas ao seu próprio método. Através do exercício de reflexão, Lafetá demonstra a validade desses conhecimentos para a interpretação literária, não se prendendo a nenhum deles de modo

específico, ao mesmo tempo em que os utiliza para fazer a abordagem do texto, não fugindo daquele que é o seu fio condutor: a relação literatura e sociedade.

Assim, buscamos compreender como o crítico aborda as questões que ele problematiza através da sua metodologia, e como demonstra que suas proposições não são definitivas, mas assumem um caráter provisório, pois o método é manipulado de maneira que possa parecer que ele, enquanto teórico, não possui certezas absolutas, mas deseja construí-las à medida que manipula a própria ideia, dando-lhe sentido, ao mesmo tempo em que a desenvolve.

A manipulação da linguagem como estratégia para construção e articulação do pensamento é característica de construção do texto e também faz parte do método de Lafetá. Dessa forma, o projeto estético e o ideológico, contraditórios entre si, não se excluem mutuamente, pelo contrário, são dois lados da mesma moeda.

Antonio Candido e sua *Literatura e Sociedade*, Roland Barthes com sua *Crítica e Verdade*, Edgar Carone e “suas Repúblicas”, Boris Fausto, Caio Prado Jr., Celso Furtado, assim como Mário de Andrade, Haroldo de Campos, Nelson Sodr e, entre outros, ajudam Lafetá a construir o seu argumento introdutório, indispensável para situar a crítica dos anos 1930 no contexto sócio- histórico.

Os autores que ele escolheu – legítimos representantes da crítica do período – m são como peças em um jogo de xadrez que, colocadas no tabuleiro, cumprem sua fun o no “jogo”, cujo objetivo maior   situar a crítica daquele decênio que, a serviço do ideológico, compromete-se ou não com o seu tempo. Sob essa perspectiva, o crítico se curva apenas para Mário de Andrade,  nico que teria de fato assumido o seu papel de engajamento pela via da sua poesia social, comprometida com as mudanças proclamadas pelo modernismo e necessárias do ao projeto nacionalista.

Tais preceitos, a nosso ver, caracterizaram a *primeira fase* da crítica do nortemineiro que se encontra em plena ascendência e muta o, não se prendendo a uma única dimensão na análise e, mesmo sendo a fase inicial, já dá sinais de que faria a diferença. O arsenal teórico no qual se ampara comprova que sua escrita não se construiria de forma ing nuo ou mesmo superficial Antonio Arnoni Prado corrobora esse pressuposto quando afirma que Lafet 

[...] extra ra do contexto político-ideológico de 30, para demonstrar – na esteira de Antonio Candido –, que o mergulho fundo no literário (primeira razão da crítica) implicava o conhecimento de que a obra transcende o simples jogo formalista, por refletir, em sua essência, o peso do impasse histórico nas circunstâncias que a determinam (PRADO, 2000, s/p).

Em *Figuração da intimidade*, ele se volta inteiramente para Mário de Andrade e sua poesia íntima, mascarada pelo jogo semântico possibilitado pela abertura da nova estética. Assim, procuramos demonstrar como a subjetividade e a objetividade perpassam a leitura do crítico que, a partir dos preceitos de Northrop Frye, em sua *Anatomia da Crítica*, organiza sua leitura, baseando-se nas quatro premissas arquetípicas: o *ágon* (o conflito em si), o *páthos* (a morte), o *sparagmós* (o despedaçamento) e o *nangnórisis* (o reconhecimento).

Lafetá não se esquivava em demonstrar como sua crítica não se limita a uma única visão sobre a leitura da obra literária. Ele incorpora outros conhecimentos, ao modo de Roger Bastide – precursor da crítica interdisciplinar na Universidade de São Paulo, e que serviu de inspiração para o nosso crítico –, trazendo à comunidade acadêmica a possibilidade da crítica literária pautada pelo método das Ciências Sociais.

Ainda seguindo os passos de Bastide, inspiração para os estudos multidisciplinares e realidade no grupo de pesquisa no qual se engaja na USP, Lafetá envereda pelos caminhos da crítica psicanalítica, e elege a obra de Mário de Andrade como pano de fundo para a sua análise. A teoria Freudiana e seus seguidores, como Lacan, lhe fornecem os subsídios necessários para seus argumentos, o que comprova toda a sua astúcia, perspicácia e capacidade de abstração teórico-prática, adquirida durante os anos de magistério e pesquisa junto ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo.

Enfim, a sensação que se tem ao analisar os textos críticos de João Luiz Lafetá, de ter acesso ao seu acervo, aos seus escritos, especialmente a sua biblioteca, desperta em nós o sentimento de não ser possível parar de dizer o muito que ainda pode ser dito. Por outro lado, é preciso parar, porque não é possível dizer tudo de uma só vez, ou seja, pela grandiosidade, profundidade e riqueza da sua escritura, muito mais pode ser escrito e, provavelmente, não se esgotará em uma única pesquisa. O seu acervo, que está sob a guarda da Universidade de Campinas – Instituto de Estudos da Linguagem /IEL, provavelmente nos revelará muito mais sobre a obra de Lafetá.

João Luiz Lafetá foi admirador e discípulo de Antonio Candido. Leitor de Graciliano Ramos, Lafetá propôs uma leitura inédita sobre sua obra, ficando na vanguarda dos estudos desse autor, apesar de não tê-lo concluído.

A trajetória de Lafetá, pautada pelos movimentos que se tornaram seu *leitmotif*, assim como a tensão permanente em sua escrita, lhe possibilitou a produção de textos

críticos únicos, legítimos e inteligentes. O que, certamente, o manterá como referência obrigatória nos estudos sobre o Modernismo brasileiro. Diante de tudo que expusemos sobre o crítico e sua obra, resta-nos a sensação de que é preciso parar para depois, quem sabe, recomeçar.

Em seus ensinamentos, Lacan dizia que para compreender primeiro é preciso saber ler, e lendo, entender para depois concluir. Sempre em três tempos. Sendo assim, outros tempos hão de vir, certamente ancorados por este que consideramos o primeiro tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia do autor

LAFETÁ, João Luiz. *Literatura comentada*: Mário de Andrade. Seleção, notas, estudo biográfico, histórico e crítico. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade*: imagens na poesia de Mário de Andrade. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LAFETÁ, João Luiz. A dimensão da noite. In: D'INCAO, Maria Ângela; SACARABOTOLO, Eloísa (Orgs.). *Dentro do texto dentro da vida*: ensaios sobre Antonio Candido. São Paulo: Companhia da Letras/Instituto Moreira Salles, 1992. p. 205-212.

LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1992. p. 189-213.

LAFETÁ, João Luiz. Memorial acadêmico. In: VILLAÇA, Alcides *et al.* *Homenagem a João Luiz Lafetá*. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LAFETÁ, João Luiz. *A Dimensão da Noite e outros ensaios*. Org. de Antonio Arnoni Prado. Prefácio de Antonio Candido. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

LAFETÁ, João Luiz. Leitura de “Campo de Flores”. In: PRADO, Antonio Arnoni (Org.). *A Dimensão da Noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004. p. 38-54.

LAFETÁ, João Luiz. Três teorias do romance: alcance, limitações, complementariedade. In: PRADO, Antonio Arnoni (Org.). *A Dimensão da Noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004. p. 284-295.

LAFETÁ, João Luiz. A dimensão da noite. In: PRADO, Antonio Arnoni (Org.). *A Dimensão da Noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004. p. 337-347.

LAFETÁ, João Luiz. Uma fotografia na parede. In: PRADO, Antonio Arnoni (Org.). *A Dimensão da Noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004. p. 394-413.

LAFETÁ, João Luiz. Graciliano Ramos. In: PRADO, Antonio Arnoni (Org.). *A Dimensão da Noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004. p. 518-521.

Bibliografia sobre o autor

CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. p. 7-14.

COELHO, Marcelo. A cicatriz íntima. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 jan. 2005. Caderno Mais. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0901200509.htm>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

OLIVEIRA, Anelito Pereira de. Audácia e método. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, v. 1, 2005, p. 4.

PRADO, Antonio Arnoni. *Trincheira, palco e letras: crítica, literatura e utopia no Brasil*. 1. ed. São Paulo: CosacNaify, 2004.

RABELLO, Ivone Daré. João Luiz Lafetá: arguto leitor do modernismo brasileiro. *Revista Araticum*. v. 9, n. 1, p. 35-48, 2014. Disponível em: <<http://oaji.net/articles/2016/3931-474296276.pdf>>. Acesso em: 4 out. 2016.

VILLAÇA, Alcides *et al.* *Homenagem a João Luiz Lafetá*. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.

Bibliografia geral

ALMEIDA, Camila Mendes de; Amaral, Aracy A. Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 11, p. 127-129, apr. 1972. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69739/72398>>. Acesso em: 16 maio 2017.

ANANIAS, Denise de Castro. *Literatura de viagem: trajetórias e Percursos – análise em A volta do gato preto e México* de Érico Veríssimo. 2006. 95 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Comparada) – Pós-Graduação em Letras – UFRS, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/13116>>. Acesso em: 14 set. 2017.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Outros Achados e Perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BARBOSA, João Alexandre. Linguagem e metalinguagem na poesia de João Cabral de Melo Neto. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 11, p. 93-111, abr. 1972. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69736/72395>>. Acesso em: 16 maio 2017.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone Moysés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinzburgh. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BASTIDE, Roger. Enfoque interdisciplinar da doença mental. In: BASTIDE, Roger *et al.* *Pesquisa Comparativa e Interdisciplinar*. Trad. Maria da Graça Lustosa Beckskeházy. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1976. p. 1-25.

BASTIDE, Roger. A propósito da poesia como método sociológico. *Cadernos*, São Paulo, Centro de Estudos Rurais e Urbanos, n. 10, 1ª série, p. 75-82, nov. 1977. Disponível em: <<https://projetoBrasilFranca.files.wordpress.com/2010/07/metodopoetico.pdf>>. Acesso em: 18 set. 2016.

BASTIDE, Roger. *Brasil: terra de contrastes*. Coleção Corpo e Alma do Brasil. Trad. Maria Isaura de Queiros. São Paulo – Rio de Janeiro: DIFEL, 1979.

BASTIDE, Roger. *O sonho, o transe e a loucura*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Três Estrelas, 2016.

BELLEMIN-NOEL, Jean. *Psicanálise e Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1983.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLACKBURN, Simon. *Dicionário Oxford de Filosofia*. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 45. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. 9. ed. Trad. Mariza Corrêa. Campinas: Papyrus, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

BRAGA, Maria Lúcia de Santana A recepção do pensamento de Roger Bastide no Brasil. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v.15 n. 2, p. 331- 360, jun/dez. 2000.

CANDIDO, ANTONIO. Inquietudes na poesia de Drummond. In: _____. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *Ciência e cultura*. São Paulo, v. 24, n. 9, p.803-809, 1972.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 2. ed. Série Tema. Estudos literários vol. 1. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentações e notas de Vinícius Dantas. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9 ed. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre Azul, 2006a.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre Azul, 2006b.

CARDOSO FILHO, Antonio. *Teoria da Literatura I*. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, CESAD, 2011. Disponível em: <www.cesadufs.com.br/ORBI/.../13442411072012Critica_Literaria_-_Aula_07.pdf>. Acesso em: 18 set. 2017.

CARDOSO, Fernando Henrique. Um ex-aluno. In: D'INCAO, Maria Ângela; SACARABOTOLO, Eloísa. *Dentro do texto, dentro da vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 37-47.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho de citação*. Trad. Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COUTINHO, Afrânio. A crítica literária no Brasil. *Revista Interamericana de Bibliografias*, v. XIV, n. 2, p.83-155, abr./jun. 1964.

COUTINHO, Afrânio. *Crítica e poética*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

CUMPRI, Marcos Luiz. *Contribuições ao estudo da ambiguidade da linguagem: uma proposta linguístico-educacional*. 2012. 250 f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras – Unesp, Araraquara, 2012. Disponível em: <portal.fclar.unesp.br/poslinpor/teses/Marcos_Luiz_Cumpri_dout.pdf>. Acesso em: 30 maio 2017.

DANTAS, Vinícius. O modo de organizar. In: CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentações e notas de Vinícius Dantas. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 9-11.

DOURADO, Autran. Os melhores contos de Autran Dourado. Seleção de João Luiz Lafeté. São Paulo: Global Editora, 1997.

DUARTE, Paulo. Prefácio. In: BASTIDE, Roger. *Brasil: Terra de Contrastes*. Coleção Corpo e Alma do Brasil. Trad. Maria Isaura de Queiros. São Paulo – Rio de Janeiro: DIFEL, 1979.

EMPSON, WILLIAM. *Seven Types of Ambiguity*. 2. ed. Edimburgh: Penguin Books (1930), 1965.

GOULART, Audemaro Taranto. Fingimento, metapoeticidade e estética no “Autopsicografia”. *Fronteiras*: Revista digital do Programa de Estudos Pós-graduados em literatura e crítica literária, PUC: São Paulo, n. 5, p. 1-7, ago. 2010. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/revistafronteiras/numeros_antteriores/n5/download/pdf/fingimento.pdf>. Acesso em: 6 dez. 2017.

HEY, Ana Paula; CATANI, Afrânio. A USP e a formação de quadros de dirigentes. In: MOROSINI, Marília (Org.). *A universidade no Brasil: concepções e modelos*. 2. ed. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, 2006. p. 231-244. Disponível em: <<portal.inep.gov.br/documents/186968/484184/A+universidade+no+Brasil+concepções+e+modelos/136bcd85-aa8d-4b5c-83ed-d1c8d52c97a3?version=1.0>>. Acesso em: 16 ago. 2016.

IGLESIAS, Francisco. Modernismo: uma reavaliação da inteligência nacional. In: _____. *História e Literatura*, 2012. p. 236-258.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. Trad. Heidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 364-416.

KONDER, Leandro. *As artes da palavra: elementos para uma poética marxista*. São Paulo: Boitempo, 2005.

LACAN, Jacques. A instância da letra ou a razão desde Freud. In: _____. *Escritos*. Trad. V. Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 496-533. (Trabalho original publicado em 1957).

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: _____. *Escritos*. Trad. V. Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 96-103.

LIMA, Fernando da Mota. Sob o signo da ambiguidade. *Ci. & Tróp.*, Recife, v. 32, n. 1, p.33-44, 2008. Disponível em: <<http://fmlima.blogspot.com.br/2010/11/sob-o-signo-da-ambiguidade.html>>. Acesso em: 21 mar. 2017.

LINS, Álvaro. *Poesia Moderna do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. De Ouro, 1967.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Lisboa: Editorial Presença, 1920.

MACEDO, André Barbosa de. *Entre Graciliano e Guimarães Rosa: condições de recepção, leituras da crítica, questões de método*. 2015. 330 f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, São

Paulo, 2015. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-05112015-142456/pt-br.php>>. Acesso em: 4 maio 2017.

MAJOR NETO, José Emílio. *A lira paulista de Mário de Andrade: a insuficiência fatal do outro*. 2007. 275 f. Tese (Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-21052007-152231/pt-br.php>>. Acesso em: 13 jul. 2017.

MENEGHEL, Stela Maria. Cérebros, cérebros, cérebros In: MOROSINI, Marília (Org.). *A universidade no Brasil: concepções e modelos*. 2. ed. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, 2006. p. 255-262. Disponível em: <portal.inep.gov.br/documents/186968/484184/A+universidade+no+Brasil+concepções+e+modelos/136bcd85-aa8d-4b5c-83ed-d1c8d52c97a3?version=1.0>. Acesso em: 16 ago. 2016.

MENESES, Adélia Bezerra. *Do poder da palavra: ensaios de Literatura e Psicanálise*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

MORAES, Ricardo Gaiotto de. Vidas literárias: Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda. *Terra roxa e outras terras*. Revista de Estudos Literários, v. 16, p. 26-34, set. 2009. Disponível em: <www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol16/TRvol16c.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2017

MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. Brasília: Cortez, UNESCO, 2000.

NAGLE, Marilene. A Leitura Cixous de Clarice Lispector. Universidade Leiden. Disponível em: <www.avatar.ime.uerj.br/.../1A%20leitura%20Cixous%20de%20Clarice%20Lispector%20>. Acesso em: 17 set. 2017.

NITRINI, Sandra. Teoria Literária e Literatura Comparada. *Estudos Avançados*, v. 8, n. 22, p. 473-480, 1994.

OLIVEIRA, Anelito de. Antonio Candido: o maior crítico brasileiro deixa um legado que deve ser divulgado e analisado para além das Universidades. *Caderno Pensar*, O Estado de Minas, p. 3, 2017.

OLIVEIRA, João F.; DOURADO, Luis; MENDONÇA, Erasto Fortes. UnB: Da universidade idealizada à “universidade modernizada In: MOROSINI, Marília (Org.). *A Universidade no Brasil: concepções e modelos*. 2. ed. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, 2006. p. 113-131. Disponível em: <portal.inep.gov.br/documents/186968/484184/A+universidade+no+Brasil+concepções+e+modelos/136bcd85-aa8d-4b5c-83ed-d1c8d52c97a3?version=1.0>. Acesso em: 16 ago. 2016.

PASSOS, Cleusa Rios. *Confluências: Crítica, Literária e Psicanálise*. 1. ed. Nova Alexandria Edusp, 1995.

PEIXOTO, Fernanda Arêas. *Diálogos brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide*. São Paulo: EDIUSP, 2000.

PEIXOTO, Fernanda Arêas. *Para conhecer a obra de Roger Bastide*. [200-?]. Disponível em: <<http://fflch.usp.br/sites/fflch.usp.br/files/2017-11/RogerBastide.pdf>>. Acesso em: 25 set. 2017.

PERRONE-MOYSES, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1995.

PINO, Cláudia Amigo. *A ficção da escrita*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PINO, Cláudia Amigo; ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PRADO, Antonio Arnoni. *Itinerários de uma falsa vanguarda. Os dissidentes, a semana e o integralismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

RAMASSOTE, R. M. *A formação dos desconfiados: Antonio Candido e a crítica literária acadêmica (1961 - 1978)*. 2006. Dissertação () – IFCH, UNICAMP, 2006. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/281512/1/Ramassote,%20Rodrigo%20Martins.pdf>>. Acesso em: 30 maio 2017.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 1. ed. Alagoas: Ariel, 1934.

SARTRE, Jean-Paul. Sobre a dialética. In: *O que é a subjetividade?* Trad. Estela dos Santos Abreu. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 71-93.

SARTRE, Jean-Paul. Arte e subjetividade. In: *O que é a subjetividade?* Trad. Estela dos Santos Abreu, 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.95-132.

SILVA, Anderson Pires. *Mário e Oswald: uma história privada do modernismo*. 2006. 177 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras PUC-RIO, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0210329_06_pretextual.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2016.

SILVA, Anderson Pires; FREESZ, Luciana. Inspiração e Concatenação: rascunhos criativos de *A hora da Estrela*. *Revista Verbo de Minas*, UFJF, v. 18, p. 23-18, jan/jul, 2007.

SKINNER, Anamaria. *Roland Barthes e o momento estruturalista francês*. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/neolatinas/media/publicacoes/cadernos/a4n3/anamariaskinner.pdf>>. Acesso em: 26 jun. 2017.

SOARES, Luiz Eduardo. Introdução à edição brasileira. In: BASTIDE, Roger *et al.* *Pesquisa comparativa e interdisciplinar*. Trad. Maria da Graça Lustosa Beckskeházy. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1976. p. 7-17.

SOUZA, Eneida Maria de. Quem tem medo da teoria. In: *Cadernos de Pesquisa*, n. 20, p. 38-41, 1994. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernos_pesquisa/article/view/11581/9984>. Acesso em: 26 jun. de 2017.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

TODOROV, João Cláudio. *A universidade brasileira: crise e perspectivas*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1989.

TODOROV, Tzvetlan. *O homem desenraizado*. São Paulo: Editora Record, 1999.

VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

WELLEK, Rene; WARREN Austin. *Teoria da literatura*. Trad. José Palla e Carmo. 3. ed. Mira – Sintra – Mem Martins: Europa-América, 1976.

WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária*. São Paulo: EDUSP, 1993.

WILLEMART, Philippe. *Além da psicanálise: a literatura e as artes*. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.

APÊNDICE - Entrevista

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS /ESTUDOS LITERÁRIOS
PPGL

Nome da pesquisa: *O método e as marcas da subjetividade em 1930 a crítica e o modernismo e Figuração da intimidade*, de João Luiz Machado Lafetá.

Orientador: Professor Dr. Anelito Pereira de Oliveira

Entrevista realizada através de questionário encaminhado via e-mail, em 22 de janeiro de 2018.

ENTREVISTA

Prezados Senhores

Adriano e Alexandre Machado Lafetá:

Os questionamentos abaixo foram elaborados após a análise da obra de João Luiz Lafetá, e podem nos ajudar a compreender aspectos importantes para a pesquisa, tendo em vista que a abordagem crítica eleita por ele perpassa três dimensões distintas: a sociológica (linhagem de Antonio Candido), a teorias marxista e a psicanalítica. Assim, mesmo que tenhamos as obras em mãos e o nosso propósito é compreender o seu método e as suas escolhas, e de que forma estas escolhas tenham influenciado em sua escrita.

Desde já expressamos nossa gratidão em nos ajudar a elucidar (e revelar) algumas questões cujas respostas nem sempre são evidentes, assim como preencher alguns espaços vazios em nossa pesquisa.

QUESTÕES:

- 1) **Pesquisadora:** Quem foi João Luiz Machado Lafetá, para aqueles que só conhecem o crítico?

Irmãos Lafetá: Um homem comum, discreto, que preservava muito a intimidade (dele e dos outros), falava baixo, tratava a todos de igual para igual. Um irmão solidário, que, cada um a seu tempo, acolheu a nós dois na casa dele em São Paulo. Um tio carinhoso, capaz de encontrar tempo para contar histórias aos sobrinhos, desenhar com eles, brincar, levar para passear, convidar para temporadas na casa dele. Um filho atencioso, sempre em contato com os pais, preocupado inclusive em comunicar eventuais viagens para se manter disponível. Um ser de imenso círculo de amigos, que surpreendeu até funcionários do hospital em sua doença, tantas eram as visitas (certo dia, um porteiro subiu ao quarto querendo conhecer “a pessoa tão querida” que ali estava e foi carinhosamente recebido por João). Um cidadão preocupado com o futuro do país, atento ao noticiário, leitor ávido não apenas de livros e estudos diversos,

mas também de jornais e revistas. Um amante da boa música, das artes, em geral, do bom papo.

- 2) **Pesquisadora:** A que atribuem a escolha de Lafetá pela literatura, especialmente pela crítica literária, além do seu refinado gosto pela leitura?

Irmãos Lafetá: O interesse pela literatura começou ainda no primário, como ele conta no Memorial. Pela crítica literária, não nos consta como nem por quê.

- 3) **Pesquisadora:** Como a família lidou com o fato de Lafetá verter para o campo da literatura, num período em que as famílias normalmente “interferiam” nas escolhas dos filhos, direcionando-os para outras profissões, consideradas mais tradicionais, como ainda hoje ocorre nas famílias norte- mineiras?

Irmãos Lafetá: No Memorial, João diz ter decidido estudar letras “por um motivo apenas: gostava de literatura”. Na nossa casa não havia direcionamento. Fazíamos nossas escolhas livremente. O respeito ao outro sempre foi a base da educação na família e esse tipo de interferência não tinha lugar. Assim, João foi ser professor; Márcio, arquiteto; Alexandre, médico; Adriano, jornalista; e Rita de Cássia, musicista, embora também formada em direito, profissão que não chegou a exercer, além de ter abandonado um curso de biologia que iniciara na UnB.

- 4) **Pesquisadora:** No acervo da Biblioteca da Unimontes, n’ *O Jornal do Norte*, do ano de 1960, encontramos uma nota do Colégio São José, convidando para uma apresentação teatral, de cuja peça constava o nome de Lafetá como um dos atores principais do espetáculo, intitulado: *Como matei minha mãe*. Lafetá tinha interesse pelo teatro? Em algum momento chegou a externar interesse por esse ramo das artes?

Irmãos Lafetá: Tinha interesse em toda forma de arte. Sempre que possível, ia a teatros, shows e ao cinema.

- 5) Tivemos a possibilidade de consultar, durante alguns meses, o acervo do Professor Lafetá, quando este ainda se encontrava em Montes Claros. Por esta razão, sempre somos perguntados por que este material, de uma riqueza extraordinária, não tenha sido doado à Universidade Estadual de Montes Claros, especialmente pela proximidade, e também pela carência que tem a biblioteca dessa universidade. O que dizer para as pessoas que sempre nos fazem esta pergunta?

Irmãos Lafetá: A única instituição a manifestar interesse foi a Unicamp, por meio do professor Antonio Arnoni Prado, hoje aposentado do Instituto de Estudos da Linguagem – de cuja primeira equipe João participou, na formulação de currículos. Arnoni é o organizador de “A dimensão da noite”, coletânea de textos de João que ganhou o Prêmio Jabuti de crítica literária em 2005, como homenagem póstuma.

- 6) **Pesquisadora:** Outra questão frequentemente que nos é dirigida, diz respeito aos livros, de modo especial. São obras raras, importantes e numerosas. Porque a família não manteve para si mesma o acervo, tendo em vista o apreço de Lafetá pelas mesmas?

Irmãos Lafetá: O acervo foi mantido na família e em Montes Claros pelo tempo possível, tendo sido, nesse período, disponibilizado a todo e qualquer interessado, depois de ser totalmente catalogado por nossa mãe, que fez fichas de todos os livros e coordenava pessoalmente os empréstimos. Vale lembrar que, certa vez, perguntaram se ela não temia que alguém não devolvesse os livros, ao que respondeu que, se acontecesse, ficaríamos sem um ou dois livros, mas quem os tirasse perderia todos os demais. Manter a biblioteca na família restringiria seu uso, além de implicar altos custos para a família, com espaço, preservação e administração. Predominou, contudo, a decisão de socializar o acesso decisão unânime dos herdeiros. Na Unicamp, o acervo foi acolhido pelo Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”, que destaca haver entre os documentos “os estudos sobre literatura brasileira, em especial aqueles dedicados à obra crítica e poética de Mário de Andrade, os ensaios sobre a poesia de Ferreira Gullar, sobre os romances de Graciliano Ramos e sobre os contos de Rubem Fonseca e Autran Dourado, além de Carlos Drummond de Andrade e Cyro dos Anjos”. E acrescenta: “Também integram o fundo fotografias, discos, documentos pessoais etc., além da biblioteca do professor”.

- 7) **Pesquisadora:** Como e por que se deu a mudança de Lafetá de Belo Horizonte para Brasília?

Irmãos Lafetá: De Montes Claros para Belo Horizonte, para Brasília, para São Paulo, as mudanças se deram por interesses e decisão pessoais dele, sempre atrás do melhor, fosse do ponto de vista dos estudos, fosse por questões de trabalho. Lembramos que a UnB nasceu de projeto revolucionário liderado pelo conterrâneo Darcy Ribeiro, um dos maiores intelectuais do século 20.

- 8) **Pesquisadora:** Que aspectos da passagem de Lafetá pela UnB consideram importante destacar, que já não esteja contemplada em seu memorial?

Irmãos Lafetá: O Memorial é bastante detalhado. Não nos lembramos de nada mais que poderíamos acrescentar.

- 9) **Pesquisadora:** Há algum fato que consideram importante ressaltar em relação ao período que Lafetá conviveu com a ditadura na Universidade?

Irmãos Lafetá: Talvez lembrar que ele já tinha experiência como militante estudantil antes mesmo de 1964. À época do golpe, João já havia sido fundador e presidente do Grêmio do Ginásio, secretário do Diretório dos Estudantes de Montes Claros e membro da Juventude Estudantil Católica.

- 10) **Pesquisadora:** Vocês acham que as experiências que Lafetá vivenciou na UNB, especialmente as relacionadas aos aspectos políticos, tenham exercido influência em sua produção literária?

Irmãos Lafetá: Não diretamente. Podem ter influenciado na formação humana, de cidadão que não titubeou em enfrentar a repressão e postar-se de acordo com a própria consciência, em defesa intransigente das liberdades e do Estado de Direito.

- 11) **Pesquisadora:** Lafetá por diversas vezes relata a sua estreita relação com o socialismo. Como a família lidava com o fato de ter o filho envolvido nas

questões políticas do movimento estudantil, tendo sido inclusive detido durante a invasão do regime na Universidade de Brasília?

Irmãos Lafeté: A posição de João não diferia da família. Para nós, anormal era apoiar a exceção, a censura, a tortura, a perseguição, o desmonte de uma universidade que nascia da utopia de prover o país da educação, ciência e cultura até hoje tão carentes. Darcy vislumbrava um país que a UnB ajudaria a tornar real. Nem João nem a família jamais se posicionariam a favor da truculência que transformou o sonho em pesadelo.

- 12) **Pesquisadora:** Que importância atribuem à convivência de Lafeté com Cyro dos Anjos? Como ele se referia ao convívio com este escritor? Este teve alguma influência nos caminhos percorridos por Lafeté?

Irmãos Lafeté: Cyro certamente teve grande influência na formação intelectual de João, que foi aluno e monitor dele. A ligação familiar com Cyro era antiga. Numa foto de Carlos Drummond de Andrade em Montes Claros, nosso avô, Onofre Lafeté, está presente. Drummond havia ido à cidade para o casamento do Cyro.

- 13) **Pesquisadora:** Tendo em vista que a mudança de Lafeté para São Paulo – USP se dá num cenário de conturbada ordem política, especialmente no espaço universitário, nos anos 1960, como a família encarava a postura de Lafeté, em permanecer distante, num cenário tão conturbado?

Irmãos Lafeté: O cenário era conturbado no país inteiro. Não haveria tutela possível, ainda que João admitisse a pseudoproteção, hipótese totalmente descartável. Além disso, a postura da família era contra a opressão – cercear João seria fazer o jogo da ditadura, não se opôr a ela.

- 14) **Pesquisadora:** Em relação ao crítico Antonio Candido, por várias oportunidades, Lafeté deixa claro a sua admiração e respeito ao grande mestre. Porém, é possível perceber, no campo profissional que Lafeté foi capaz de se estabelecer como um “concorrente” de Candido, tendo inclusive construindo para si uma metodologia diferenciada de análise literária, distinta da do seu mentor. Podem comentar sobre isto?

Irmãos Lafeté: Antonio Candido não tinha concorrentes. Nem era um reproduzidor de modelos. Foi sim um grande mestre, que deu asas a intelectuais para que tivessem vida própria. João, por sua vez, não se colocava em posição de concorrência com ninguém. Aliás, a importância de Antonio Candido para João ia bastante além do reconhecimento da dimensão intelectual do mestre. João o admirava pela integridade, pela abertura que proporcionava, pelo posicionamento político e social, enfim, pelo grande homem que foi.

- 15) **Pesquisadora:** Sabemos que D. Conceição zelou por muitos anos pelo acervo de Lafeté. Como se deu a escolha do que permaneceria no acervo e o que seria descartado?

Irmãos Lafeté: Não houve descarte. O ideal seria João ter vivido o suficiente para decidir ele mesmo o destino do acervo. Rigoroso como era, talvez tivesse

descartado algum estudo incompleto, corrigido alguma anotação que tempos depois entendesse equivocada ou incompleta. O acervo foi confiado a instituição responsável. Queremos crer que os estudiosos da obra dele vão respeitar a pessoa e o trabalho, única forma de se respeitarem e serem respeitados.

- 16) **Pesquisadora:** É comum que os escritores ou suas famílias mantenham em seu acervo materiais que não disponibilizem ao público. Existe algum “baú” – como nos referimos na literatura –, que não conhecemos, uma vez que a Unicamp ainda não disponibilizou o acervo à consulta pública?

Irmãos Lafetá: De forma alguma. Como dissemos, a intenção foi socializar, repartir.

- 17) **Pesquisadora:** Mesmo tantos anos depois da sua morte, os amigos, colegas e alunos de Lafetá demonstram grande apreço por ele. Como exemplo, a professora da PUC São Paulo, Ana Lúcia Novaes, que nos disponibilizou o seu caderno de anotações das aulas, quando foi sua aluna na USP. Como lidar com a falta, tendo em vista que o Professor Lafetá era tão querido?

Irmãos Lafetá: Essa falta seria inevitável um dia: a dele para nós ou a nossa para ele. Nós dois não chegamos a conhecer nossa irmã Eliana, morta com meses, antes que nascêssemos, mas sentimos igual falta de Márcio, também morto prematuramente, que não tinha a notoriedade de João mas era tão querido quanto.

- 18) **Pesquisadora:** Qual o sentimento de se ter um irmão com tanto talento para a literatura, cujas obras, embora poucas, sirvam de referência aos estudos literários no Brasil, sendo constantemente citadas – levando-se em conta que estas obras foram produzidas ainda enquanto estudante – e que tenha partido tão cedo, quando ainda tinha plenas condições de se tornar um dos maiores nomes da nossa literatura, especialmente da crítica literária, sua paixão?

Irmãos Lafetá: O sentimento da perda do irmão é insuperável, mas é naturalmente frustrante saber que ele tinha muito a produzir aos 49 anos de idade. A vida prega dessas peças. Ele não foi o primeiro nem o último a partir deixando tanto por fazer. Mas basta olhar no entorno dele, entre os que o rodeavam, para ver que a crítica literária brasileira está muitíssimo bem servida.

- 19) **Pesquisadora:** Na opinião de vocês, o que distingue o escritor do irmão?

Irmãos Lafetá: O mesmo que distingue o médico Alexandre do irmão Adriano e o jornalista Adriano do irmão Alexandre. Uma coisa é o irmão, outra, o profissional. Nos respeitamos das duas formas, sem distinção. João teve mais sucesso, mais destaque, notoriedade no que fazia, mas nada disso interferia na relação dele com a gente ou com quem quer que fosse.

- 20) **Pesquisadora:** A professora Ivone Daré, da Universidade de São Paulo, diz que a escrita de Lafetá, é uma escrita permeada pela “tensão”. Como sabemos, escritor e escritura não se dissociam. A que, supõem, pode ser atribuída esta tensão do sujeito escritor?

Irmãos Lafetá: Ao rigor absoluto no trabalho. À concentração máxima. Ao estresse de buscar o melhor.

- 21) **Pesquisadora:** Nos últimos anos de sua vida, Lafetá após ter produzido várias de suas obras, vertendo para a crítica sociológica, se “converte” à crítica psicanalítica, o que já pode ser observado desde *Figuração da intimidade*, sua tese de doutorado. Isto poderia se relaciona a algum fato/momento especial em sua vida?

Irmãos Lafetá: João tinha interesse crescente na psicanálise. Teria sido excepcional psicanalista. Era parte dele.

- 22) **Pesquisadora:** Uma última questão, para encerrarmos essa entrevista: o que gostariam que fosse relacionado ao nome João Luiz Lafetá, por todos os lugares por onde seja levada a sua escritura?

Irmãos Lafetá: No dia seguinte à morte de João, Antonio Candido escreveu a manchete de página da Folha de S. Paulo que trazia vários artigos sobre o professor da USP e crítico literário morto precocemente: “Um homem raro”. Esse foi João.

ANEXO - Figuras

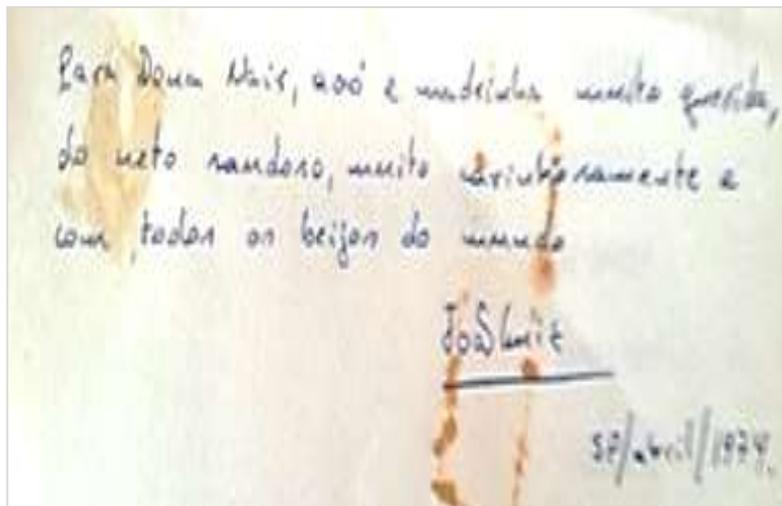


FIGURA 1 - Bilhete de Lafetá para a avó Nair
Encontrado junto ao livro que ele lhe enviou em abril de 1974.
Fonte: Acervo da família Lafetá

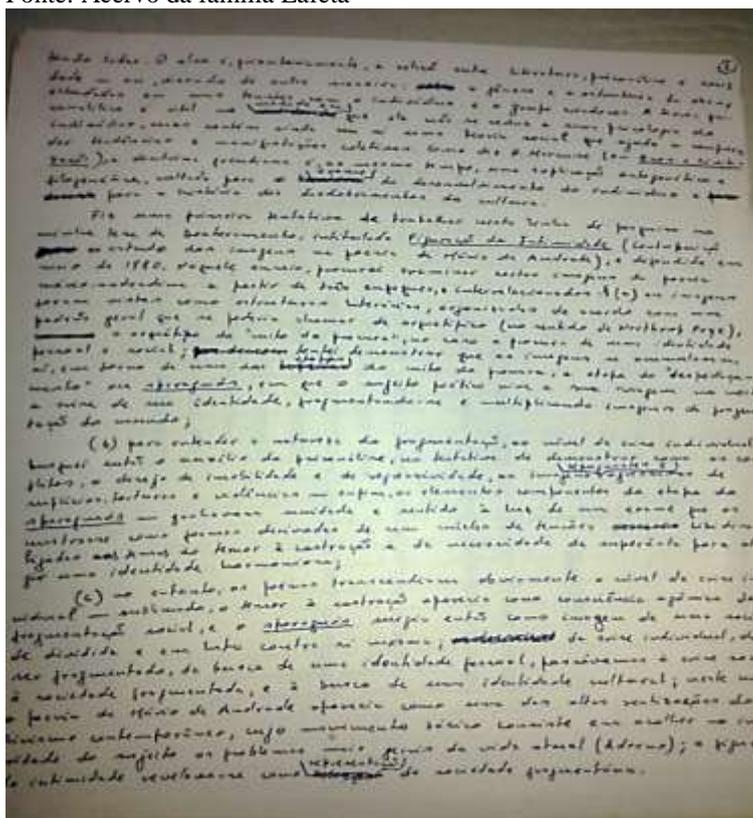


FIGURA 2 - Manuscrito do projeto de Pesquisa: *Interpretação Literária e Psicanálise – Estudos de autores brasileiros*. LAFETÁ, junho de 1991
Fonte: Acervo do escritor

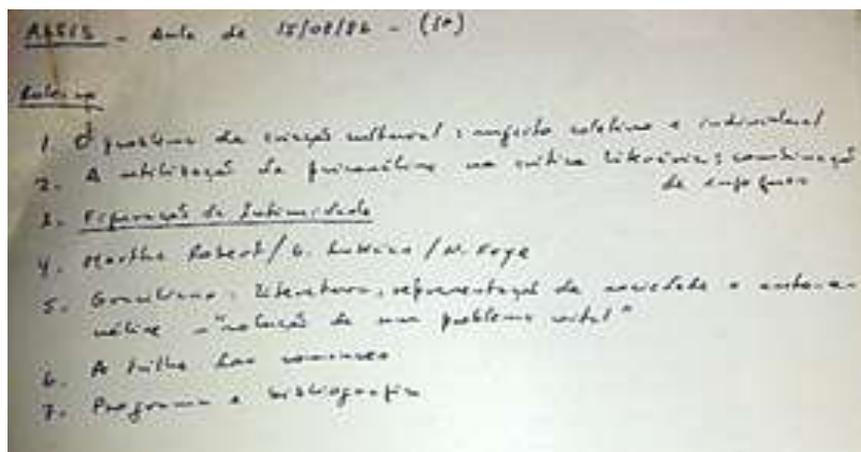


FIGURA 6 - Manuscrito de um roteiro de aulas em Assis - SP, de 15/08/86
Fonte: Acervo do escritor



FIGURA 7 - Vista parcial de biblioteca de Lafetá
Casa da família em Montes Claros. As duas cadeiras maiores (ao centro) foram doação de Antonio Candido a Dona Conceição. A escrivaninha pertencia a Lafetá.
Fonte: Acervo do escritor

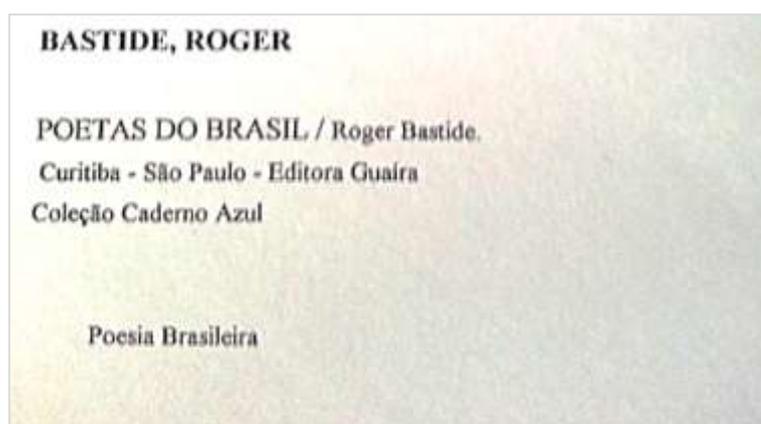
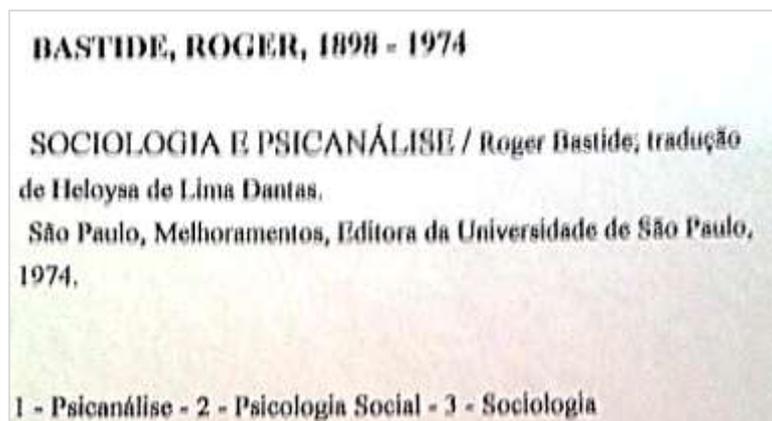


FIGURA 8 - Fichas de catalogação das obras da biblioteca de Lafeté, organizadas por D. Conceição
Fonte: Acervo do escritor



FIGURA 9 - Prisão de estudantes na UnB em agosto de 1968
Fonte: Cedoc/UNB/Promemeu

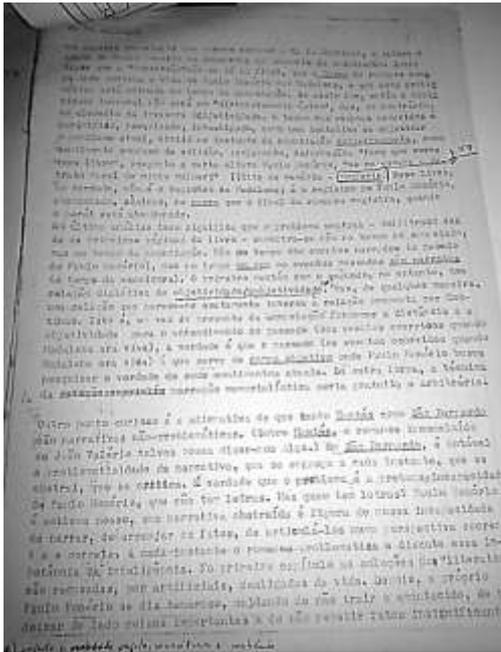


FIGURA 11 - Rascunhos: “O herói negativo” Datilografados com papel estêncil. “O herói negativo”, artigo crítico sobre *São Bernardo*, de Graciliano Ramos.
 Fonte: Acervo do escritor

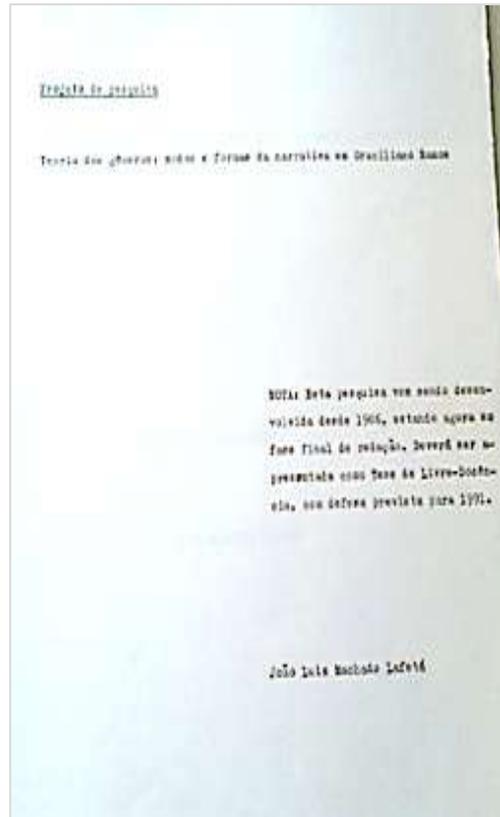
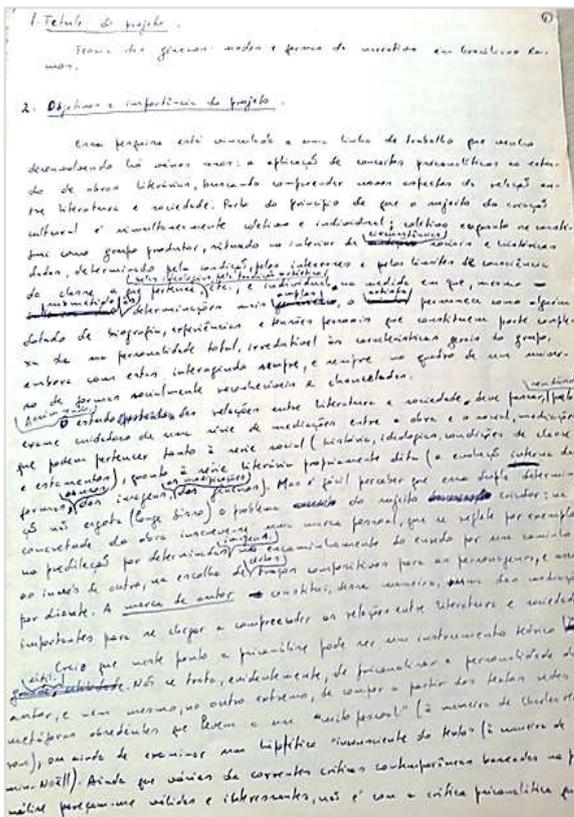


FIGURA 12 – Folha de rosto e manuscrito do projeto *Teoria dos gêneros: modos e formas da narrativa em Graciliano Ramos* (Interpretação literária e Psicanálise – Estudo de autores brasileiros)
 Fonte: Acervo do escritor



FIGURA 13 - Análise da peça: A Tragédia do Rei Ricardo III, 1969
Fonte: Acervo do escritor

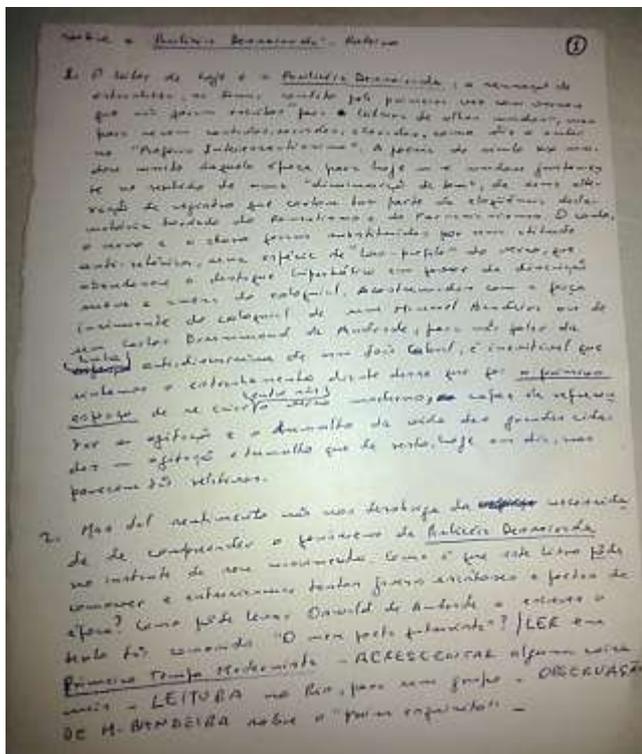


FIGURA 14 – Manuscrito A Paulicéia desvairada. Publicado na Revista da Biblioteca Mário de Andrade, com o título A representação do sujeito lírico na pauliceia desvairada, v.51, São Paulo, 1993, p. 79-83. Fonte: Acervo do escritor

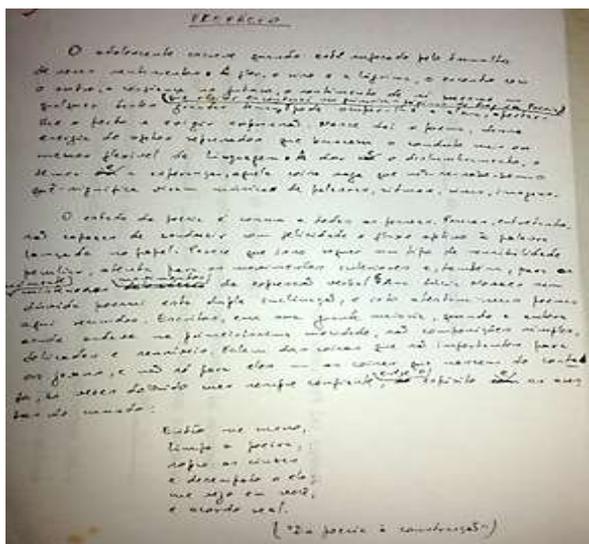


FIGURA 15 - Manuscrito de “Prefácio” Análise crítica intitulada “Prefácio”, do livro de Ana Lúcia Novaes, onde Lafetá analisa de modo específico, o poema “Da poesia à construção”, s/d. Não encontramos publicações referentes a este texto.

Fonte: acervo do escritor.

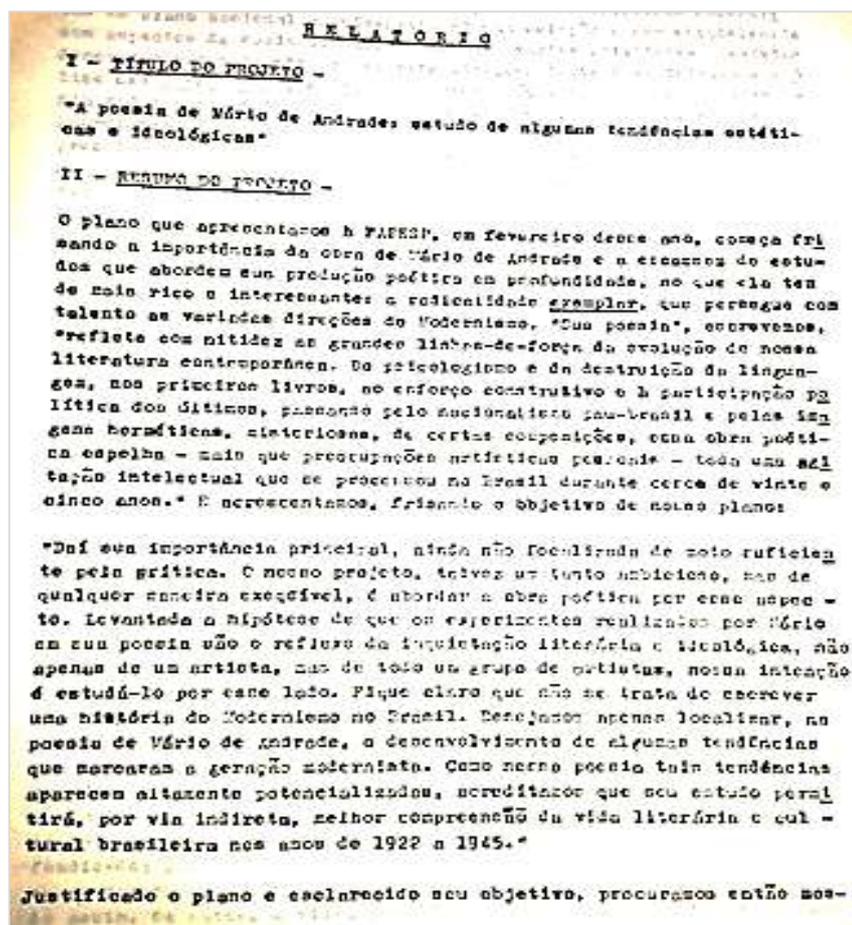


FIGURA 16 - Cópia dos originais do relatório de pesquisa apresentado à Fundação Amparo de Pesquisa do Estado de São Paulo, em 1973

Fonte: Acervo do escritor.



FIGURA 17 - Foto de família

Da esquerda para a direita: Rita Lafeté (irmã), Dona Conceição Lafeté (mãe), Sr. José Carlos Machado Lafeté (pai), João Luiz Lafeté e Antonio Arnoni Prado em julho de 1986. Foto tirada em frente à casa de dos pais de Lafeté, quando da visita do amigo Arnoni a Montes Claros.

Fonte: Arquivo da família Lafeté