

DIMENSÃO CRÍTICA DA FORMAÇÃO

Antonio Arnoni Prado (USP)

Dentre os muitos aspectos relevantes da *Formação da literatura brasileira*, a dimensão crítica é por certo a mais expressiva. Coisa rara nos livros de história literária que o precederam, o momento da leitura, da investigação e da estruturação dos juízos tem na obra de Antonio Candido um traço diferenciador que o separa da velha crítica.

Seus antecedentes nascem de uma discussão com os autores que articulavam a identidade do sistema literário brasileiro segundo os preceitos deterministas que nos chegavam da Europa. Antonio Candido foi dos primeiros a questionar o alcance desses preceitos, ao mostrar o descompasso entre a natureza da crítica e o lugar que ela ocupava na nossa tradição cultural.

O que se tinha no período anterior a Sílvio Romero, por exemplo, é que a palavra *crítica* englobava pelo menos três aspectos diversos: a história literária e disciplinas afins (o que era a obra em relação ao tempo e à personalidade do autor); a teoria da literatura (estudo sistemático do fenômeno literário); e a crítica propriamente dita (esforço para a interpretação direta das obras).

Antonio Candido discute em detalhes a evolução de cada uma dessas formas. Vindo de Varnhagen e Joaquim Norberto, passa pela crítica das revistas efêmeras (*Niterói*, *Minerva Brasiliense*, *Revista Brasileira*, 1ª fase, *Guanabara* e *Revista Popular*) e pela crítica de autores (Gonçalves de Magalhães, Junqueira Freire, Álvares de Azevedo), examina as antologias de Januário da Cunha Barbosa e de Pereira da Silva (“o incansável e superficial Pereira da Silva”), entra pelo *Bosquejo* de Joaquim Norberto e pelos comentários do cônego Fernandes Pinheiro e de Sotero dos Reis (que avalia e explica exhaustivamente) –, até chegar, e este é o ponto que nos interessa, a duas constatações pessimistas.

A primeira, do crítico Machado de Assis, em 1859 (“O instinto da nacionalidade” e “A nova geração”), afirmando que era

urgente “a necessidade de *uma revolução crítica* que aplainasse o caminho da literatura que se renovava”. E a segunda, de Francisco Otaviano, lamentando a falta de um método objetivo e impessoal na crítica de seu tempo.

Afinal – eis a pergunta de Antonio Candido – de que modo trabalhávamos a nossa especificidade literária? Partindo de um autor como Sílvio Romero, Antonio Candido destaca que este nem sempre distingue de maneira suficiente o que é atividade crítica e o que é atividade criadora.

Embora reconheça em Romero a importância pioneira da cultura popular e do folclore, e concorde com a idéia de que, nele, “o nosso folclore refletia o processo de miscigenação como um *belo ensejo para estudar o cruzamento das idéias* do português, do negro e do índio”, Candido chama a atenção para o fato de que, em Sílvio Romero o branco só predominará no Brasil, mestiçando-se, mas mestiçando-se para produzir um tipo específico de “mestiço brasileiro igual no aspecto ao branco europeu” – observa Candido –, coisa que antecipa algumas das teses de Gilberto Freyre e, particularmente, o *antropo-sociologismo* de Oliveira Viana “e sua teoria da branquificação, eivada de preconceito racial”.

Assim, para compreendermos os pressupostos da *Formação* é preciso levar em conta que os seus critérios rompem com essa versão etnológica da história, desarticulando também – pela primeira vez de maneira cabal – o chamado método *utilitário-funcional* de Sílvio Romero, para o qual o valor de um escritor é analisado na medida da contribuição que ele traz para o sentido da *diferenciação nacional*.

Na origem de suas discordâncias, a *Formação* é – digamos – o primeiro grande projeto antinaturalista da história da literatura brasileira a mostrar a inviabilidade do critério popular e étnico para explicar o nosso caráter nacional. Nas próprias palavras de Antonio Candido: “essa história literária baseada no estudo do condicionamento vê em qualquer obra um produto, de que é necessário explicar a gênese e que importa integrar no seu momento”. Antonio Candido lembra o parágrafo 3º da introdução à *História da literatura inglesa*, de Taine: “Le vice et les vertus sont des produits comme le vitriol et le sucre”. E mesmo reconhecendo que Sílvio Romero “atenua e nalguns casos rompe com a dura objetividade da escola”, Candido é o primeiro a nos explicar o perigo de propor a

história do pensamento brasileiro, individualizando-o em seus *homens representativos* a partir de “uma verdadeira seleção histórica do mérito” baseada no estudo da contribuição cultural, e não na produção literária, do escritor.

Longe dessa visão unificadora de quem não possui a intuição analítica nem a volúpia serena, que leva o crítico a aventurar-se na alma dos autores, Antonio Candido prefere a diferenciação e o contraste, sem qualquer pressa em harmonizar, “em passar rapidamente do traço pessoal para a ligação social que procura num escritor o resumo inteiro de uma época”. Basta comparar o poeta Gonçalves Dias apresentado no *Formação* para compreender o quanto o Gonçalves Dias convertido em homem representativo por Sílvio Romero está “longe de esclarecer a formação das criações” e mais longe ainda da crítica como disciplina voltada para a compreensão, o esclarecimento e a avaliação da obra literária.

Na verdade, só a partir de Antonio Candido é que foi possível compreender como a ênfase no código – que é inegavelmente um avanço – não esconde, num crítico importante como Veríssimo, a contradição maior igualmente presente na quase totalidade das sínteses culturais de Sílvio Romero, em que a realidade do Brasil ou é posta entre parênteses ou propriamente não aparece, diluída num largo esboço de processo civilizatório a longo prazo, em que o branqueamento e a vinculação espiritual com a cultura do Ocidente estão na ideologia e não no processo de leitura da obra em si mesma.

Candido mostra que, mesmo em Veríssimo, a contradição entre atraso cultural e refinamento estético convive com uma espécie de profilaxia educacional interessada em dotar o país de leitores ilustrados à altura das obras que se produziam no Brasil. Numa população de 14 milhões de habitantes em que, por exemplo, 12 milhões eram analfabetos (diz ele no ensaio “Das condições da produção literária”), pouco se podia avançar em termos de integração cultural.

Basta lembrar, na transição para o modernismo, que esse impasse entre a crítica e o contexto vai se refletir no ecletismo de Araripe Jr. (comumente apontado como o crítico que compreendeu melhor a diluição do simbolismo e do decadentismo em sua versão nacional) e entra como tema decisivo na discussão entre vanguarda e atraso, presente por exemplo em dois romances de geração desse

período: *A Conquista*, de Coelho Neto, e *Mocidade Morta*, de Gonzaga Duque.

Em *Mocidade morta*, por exemplo – cujo protagonista Camilo Prado é o *raisonneur* mais ostensivo –, a crítica é claramente superada pela intuição criadora dos jovens artistas insubmissos do romance, do mesmo modo que – para os rapazes do grupo *Craneum* de *A Conquista* – a crítica literária não estava preparada para compreender a extensão do projeto pós-naturalista.

Nos dois romances o crítico flanava acima das obras para fazer a figura do diletante erudito capaz, como só ele, de falar legitimado pela tradição do saber a que supostamente se vinculava através das poéticas clássicas, da tradição vernácula, de Boileau, Aristóteles, Taine, Sante-Beuve, Scherer, Brunnetière etc.

Quer dizer, tanto na chave do contexto quanto na chave do código a crítica anterior ao *Formação* raramente chegou ao texto como singularidade expressiva integrada a um momento da realidade que confirmasse o trânsito entre o ato criador e as contradições da alma moderna na passagem para o novo século.

Um claro exemplo dessa dissonância está no modo como o crítico João Ribeiro, em 1905, anula a originalidade literária do Brasil ao decidir que não podíamos ter – enquanto povo em formação – nem estilo próprio nem tradição literária sustentável, razão mais do que necessária – segundo ele – para nos entregarmos ao peso da expressão cultural da metrópole, traduzida na força de um Camões, de um Vieira ou de um Bernardin Ribeiro.

O nosso estilo nacional, se tivéssemos de apontar um – nos diz Ribeiro –, seria uma espécie de algaravia primordial, de pulsão anímica desordenada muito próxima do *parentirso* dos gregos, ou seja: “o estilo furioso das bacantes e dos foliões antigo”. (Isto dizia ele, sem saber que tocava no cerne da ferida, se nos lembrarmos do que significariam pouco depois a antropofagia de Oswald de Andrade e as piruetas antropológicas do *Macunaíma* de Mário).

É bom lembrar, aqui, que mesmo quando a sensibilidade impressionista de um crítico como Nestor Vitor aponta algo de novo na poética dos pós-simbolistas, sua leitura não reconstrói literariamente a experiência, mas aparta-se da obra em nome de seus valores abstratos. É um homem como ele, que divulgou o gênio de

Cruz e Souza; que andou por Paris atrás das impressões de Baudelaire, ao nos falar dos experimentos dos jovens insubmissos que aparecem na obra de Gonzaga Duque, por exemplo, refere-se a eles como artistas desligados de um *núcleo intelectual*, mesmo que em *estado muito rudimentar*, e representantes de “um funesto desregramento por franca degenerescência orgânica”. Sua hipótese é que não havia entre nós – como em parte alguma naquela altura do século – “um indivíduo que se pudesse chamar em Arte (“A” maiúsculo) um chefe de pensamento geral”.

O intervalo cada vez maior que se abria entre a obra e a crítica também aparece na tentativa dos próprios escritores em discutir os parâmetros da composição literária. Por falta de uma leitura que dialogasse criativamente com a obra enquanto estrutura autotélica, começam a surgir aqui e ali projetos isolados de reflexão e análise, como por exemplo o inventário organizado por João do Rio no volume, possivelmente de 1911, intitulado *O momento literário*.

Nesse livro o que temos, no fundo, é uma resposta a essa disjunção entre a literatura e o discurso da crítica, entre a estética e as instâncias hermenêuticas e metalingüísticas que lhe correspondem. É sintomático que, no corpo dos depoimentos que enfeixam a obra (lá estão, à exceção de Machado de Assis, alguns dos mais importantes nomes da literatura brasileira do período, gente como Olavo Bilac, Coelho Neto, Raimundo Correia, Inglês de Souza, além de Sílvio Romero, João Ribeiro e do próprio Nestor Victor – só para nomear alguns), é sintomático que as questões encaminhadas a todos esses críticos e escritores (pela primeira vez reunidos num debate) sejam exatamente as questões relativas à criação, à definição, aos limites de gênero e aos processos de construção literária e suas influências.

É verdade que nem crítica nem literatura se definem, aí, dentro dos limites que a modernidade contempla, mas o avanço da discussão me parece inegável. Afinal é João do Rio quem nos mostra – sem mesmo ter presente a importância da distinção – que a obra literária entrava aos poucos no circuito do mercado, surgindo o livro como coisa sujeita ao lucro e à propaganda. E Lima Campos – ao contrário de Sílvio Romero – é quem representa a imagem em crise da velha hermenêutica dos julgamentos, ou seja: a crítica vista – como sempre fora até então no Brasil – como “a água da análise pedantocrática vazada malevolamente na açorda saborosa da produção”.

A grande ausência a lamentar – afora Machado de Assis – é Lima Barreto, talvez o último flagrante do impasse da pré-modernidade da crítica literária no Brasil antes da *Formação*. À vista de seus diários, não há como ignorar o avanço de suas reflexões em busca de uma crítica que nascesse inventivamente a partir da obra e investida de uma função, mesmo que não fosse uma função propriamente estética, que ele no entanto não deixa de valorizar.

É com ele, com efeito, que o escritor se separa do literato, que a verdade do texto brota da intuição do autor e não dos parâmetros da tradição, ou das poéticas ou mesmo da Academia. É com ele que o crítico deixa de ser o julgador do mérito; é com ele que a obra menor ganha interesse em face das grandes obras; é com ele que o peso do contexto decide a natureza da leitura e também com ele é que a obra ganha uma função dinâmica em relação ao contexto social de que depende.

Penso que só a partir dele será possível entender a ruptura desviante de um poeta como Augustos dos Anjos, por exemplo. E a razão é que, a partir de Lima Barreto, a crítica – como as reflexões do *Diário Íntimo* nos revelam – passa a ser a consciência estruturante, o diálogo com a construção, e não mais o repertório pedante a serviço da avaliação discriminatória da retórica e da erudição inútil.

Sérgio Buarque de Holanda mostrará, pouco depois (em 1920), que as direções desse impasse apontavam não para uma desestruturação da crítica brasileira, mas para a busca da nossa originalidade literária. Só a partir dela o escritor e o crítico se entenderiam em termos estéticos e culturais, nos termos em que Antonio Candido o articulará depois no *Formação da Literatura Brasileira*.

Só mais tarde, a partir de 1940, é que vai desenvolver as teses que o aproximarão do projeto da *Formação*. Essa etapa se abre quando Sérgio Buarque assume a seção de crítica literária do jornal *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro em substituição a Mário de Andrade, e vai – com uma interrupção de seis anos na atividade de crítico regular – até fins dos anos de 1950, incluindo em seu percurso a passagem pelo rodapé do *Diário Carioca* e a presença constante nas principais revistas e suplementos de outros jornais do país, como *O Estado de S. Paulo*, o *Correio Paulistano*, o *Diário de S. Paulo* e a *Folha da Manhã*.

De um modo geral, acrescentará pelo menos três aspectos básicos ao desenvolvimento da crítica no Brasil. O primeiro refere-se à questão do método e das funções da crítica literária, terreno em que Sérgio inovou e reuniu bibliografia de primeira ordem, que lhe permitiu atualizar os conhecimentos teóricos e estéticos em nosso meio. O segundo decorre da concepção que fazia da literatura, por ele entendida não apenas como uma manifestação artística, mas também como uma forma privilegiada de conhecimento que ele, como crítico, pôde vincular às fontes mais diversificadas nas diferentes tradições e culturas, da Antiguidade à nossa época. E o terceiro, de ordem prática mas não menos importante, diz respeito aos deveres do crítico propriamente dito, que formulou e desenvolveu de maneira exemplar na discussão sempre elevada que manteve ao longo dos anos com a geração que sucedeu ao modernismo.

Tal discussão inscreve-se num contexto em que Sérgio aparece como um dos primeiros a refletir seriamente nos limites do ato crítico, questionando por exemplo se era lícito à crítica, uma atividade lógica por excelência, explicar a produção da literatura cada vez menos lógica do nosso tempo. Aqui se, por um lado, tendia a acompanhar Emil Staiger e os críticos da escola de Zurique no reconhecimento, ainda que relativo, de um idioma lírico exclusivo aos escritores, por outro lado – avesso ao formalismo e aberto para a leitura integrada das categorias estéticas –, aproximava-se de Empson e de Caudwell, de Richards e de Valéry, mas sem jamais se restringir aos limites da leitura puramente impressionista. Contra Allan Tate, que a seu ver excluía a dimensão histórica do universo da crítica, manteve-se a meia distância entre o autotelismo e o contexto, advertindo para a solução absurda dos que procuram num passado morto as normas fixas capazes de garantir o êxito de seus julgamentos.

E aqui, Sérgio – no momento em que Antonio Candido apenas começava a escrever a *Formação* –, se aproxima de uma de suas teses mais caras ao sustentar que as relações entre a crítica e a história só se justificam quando as intenções históricas da crítica não se convertam em historicismo e se esgotem no processo gerador da obra, o que de modo algum significa que, para ele, historiador e crítico representem atividades que se repelem. Embora reconheça, como o fez num estudo sobre a obra de Basílio da Gama, que “*uma coisa é a verdade poética e outra coisa a verdade histórica*”, o ponto, segundo ele, onde historiador e crítico necessariamente se encontram está no fato de que

“as expressões de cultura são fundamentalmente mutáveis e não se transformam sem violência em normas adequadas para todos e para sempre”. Isto explica que na crítica de Sérgio a análise formal, apesar de decisiva enquanto instrumento para o estudo direto da obra, não exclui qualquer elemento histórico, ambiental ou biográfico relacionado ao texto. A razão é que, para além do enfoque da obra em sua aparência exterior, como produto acabado e estanque, existe uma outra dimensão a exigir o esforço principal do crítico: a da leitura atenta de seu *processo de formação e de criação*. A habilidade maior ou menor com o que o crítico lograr fazê-lo depende da parcela intuitiva que vier a acrescentar a esse exercício intelectual de recriação, o único capaz, a seu ver, de descrever no tempo o modo de invenção de uma obra.

Como se vê, as projeções estavam maduras para o surgimento da *Formação*, se pensarmos nos frutos já abundantes que Sérgio Buarque de Holanda e Antonio Candido vão acrescentar ao complexo arte-crítica-pesquisa em expansão a partir do legado de Mário de Andrade.

Mas Antonio Candido vai mais além, ao conceber a *Formação* como um livro de crítica, mas escrito do ponto de vista histórico. Um livro tomado de uma perspectiva em que as obras não aparecem apenas vistas na especificidade de si mesmas, mas integrando em dado momento (meados do século 18 e, com plena nitidez, na primeira metade do século 19) um sistema articulado no interior do qual umas influem na elaboração das outras, formando uma tradição.

É nisto que está a grande contribuição da *Formação da Literatura Brasileira*: na definição – pela primeira vez com funda sedimentação do trabalho crítico – de uma continuidade de obras e autores conscientes de estarem integrados num processo de formação literária. É isto que ocorre, na perspectiva de Candido, no momento em que os árcades mineiros, as últimas academias e alguns intelectuais ilustrados do nosso século 18 (chamados de “fundadores” pelas gerações posteriores) vão abrindo espaço para o aparecimento do “homem de letras”. Estes passam a se organizar, nas palavras do próprio AC, em “conjuntos orgânicos que manifestam, em graus variáveis, a vontade de fazer literatura no Brasil”.

Não se trata simplesmente de conceber a literatura – como faziam os críticos românticos – como expressão da realidade local

acrescida de uma imagem positiva no processo da construção nacional. Antonio Candido propõe-se, ao contrário, a rever a validade histórica dessa concepção, que ele considera “cheia de equívocos”. E o que nos revela com dados exaustivos e análises minuciosas, é que a literatura brasileira, como poucas, tem uma profunda consciência da sua função histórica. Uma consciência que se amplia na segunda metade do século 18, quando os nossos neoclássicos se consideram tão capazes quanto os europeus de “construir uma literatura própria”, qualificando-se – mesmo enquanto árcades envolvidos na convenção pastoral da Arcádia – desde então como “brasileiros”. Quer dizer: exprimem, já nesse momento, uma realidade puramente individual (brasileira), ainda que utilizando modelos universalistas.

A *Formação* nos mostra que, depois da Independência, tal consciência se aprofunda e acaba incorporando a atividade literária como parte desse esforço de construção do país livre. E é nessa medida que tais efusões se expandem com natural exagero. Os escritores manifestam a intenção de escrever para a sua terra mesmo quando não a descreviam. Diz Candido que “os madrigais de Silva Alvarenga ou os sonetos camonianos de Cláudio Manuel da Costa eram tão nativistas quanto o *Caramuru*, de Santa Rita Durão”.

A justeza da análise descarta no entanto qualquer euforia ufanista. Ao revelar os sintomas da vocação nacionalista dos nossos primeiros “letrados”, a *Formação* os toma como sintomas de uma projeção ideológica que se articulava no tempo com o processo mais amplo de “uma história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura”.

Distante dessa efervescência, a dimensão crítica do livro não se afasta dos limites da realidade. Seu grande mérito é que ele se vale de padrões hermenêuticos que estão muito longe seja do nacionalismo ufanista, seja da redução contemporizadora das obras em favor de um ideário localista em expansão. Candido nos mostra, de saída, que essa “encarnação literária do espírito nacional” é esteticamente prejudicial. Do mesmo modo que recusa o sentimento de missão – em geral tão caro à crítica que o antecedeu – por julgá-lo incompatível com a criação literária livre.

Mais do que isso. Com a *Formação*, ele desvenda nessa característica ideológica de base um critério fundamental para compreendermos uma das nossas primordiais ambigüidades em face

da criação literária: a mistura de fantasia e realismo, de documento e devaneio, de que é exemplo, entre outras, a prosa de José de Alencar.

O dado novo é que, ao mesmo tempo que nos mostra que o nacionalismo artístico compromete a universalidade quando fixa o pitoresco e a experiência bruta, por exemplo. Antonio Candido é dos primeiros a assinalar que a fase neoclássica compensou a indisciplina romântica e deu uma consistência estética positiva à criação literária local, apesar do atraso do meio.

É na precariedade dessa produção ambígua que o livro constrói as características do nosso projeto literário em busca de autonomia. Entre elas, o imediatismo que confunde literatura e padrão jornalístico, mas reforça na literatura um grande poder de comunicação que – nos termos de Antonio Candido – “torna-se língua geral duma sociedade à busca de autoconhecimento”. É através dela, por exemplo, que as manifestações afetivas e as descrições locais adquirem expressividade e abrem a comunicação entre os poetas e os seus leitores.

É na busca da definição dessas características que a *Formação* se constrói. Longe de se interessar por uma definição da nossa autonomia em face da literatura portuguesa, o que lhe interessa – ao contrário – é o processo que fixa os elementos característicos da nossa identidade literária, relacionando-a com o seu contexto cultural e procurando estudar a fisionomia estética de cada um dos autores envolvidos.

Nesse conjunto as obras entram com todo o peso de sua realidade própria, e o contexto se firma a partir de um sistema que as alimenta. Neste sistema, a mistura do artesão clássico e do bardo romântico harmoniza o peso da técnica e o da emoção, a arte do discernimento e uma certa “metafísica da confusão”, que o método de Antonio Candido vai esclarecendo a partir de um movimento constante entre a análise e a síntese, a erudição e o gosto.

O ponto alto é a tendência para integrar os contrários, mesmo quando o significado histórico do conjunto destoe do caráter singular dos autores estudados. E para levar sempre em conta – nos termos do próprio Candido – “que um autor e uma obra podem ser e não ser alguma coisa, sendo duas coisas opostas simultaneamente”. A meta é o esforço de compreender interpondo entre a impressão e o juízo

crítico “o trabalho construtivo da pesquisa, da informação e da exegese”. A *Formação*, assim, além de estudar a ordenação da estrutura formal das obras e de seu estilo, busca também “a visão que a obra exprime do homem”, procurando, sempre que possível, “distinguir o elemento humano anterior à obra, sem perder de vista que, em literatura, o que importa é fundamentalmente o que o texto significa.

É a partir desses pressupostos que Antonio Candido mapeia o surgimento da literatura brasileira. São os achados de Candido que nos mostram:

(a) que foram os árcades mineiros que asseguraram universalidade às manifestações literárias da Colônia, definindo a nossa comunhão de intelectuais mestiçados dos trópicos com a cultura do Ocidente.

(b) que devemos a eles as bases primordiais do sistema, pois que antes deles, se não pertencesse a um grupo de prestígio social, nem fosse militar, padre, magistrado ou político, o intelectual brasileiro ficava sempre em segundo plano.

(c) que, ao valorizar a obra de um Souza Nunes promotor da Academia dos Seletos, antes do arcadismo a sociedade brasileira não apresentava diferenciação suficiente, nem canais de ascensão, para classificá-lo como “escritor”.

(d) que, com a obra de Cláudio Manuel da Costa, a convenção arcádica transcende a sua função de norma literária, passando a exprimir a ambivalência do poeta colonial bairrista crescido no espaço de Minas Gerais e do intelectual formado sob a disciplina mental da Metrópole.

(e) que o contraste natureza/cultura se traduz num tema adequado à expressão dessa ambivalência na medida em que também representa a ambivalência de toda uma geração, que buscava o equilíbrio da natureza sem se apartar inteiramente do cultismo europeu ainda tão próximo.

(f) que, em Cláudio, a passagem do bairrista ao árcade, deste ao ilustrado e do ilustrado ao incondidente exprime a espontaneidade dos temas didáticos e nacionais sobrepondo-se, cada vez mais, ao substrato formal da convenção neoclássica, rompendo com a frieza do gênero.

(g) que nasce com Basílio da Gama um esforço inegável de parecer original e brasileiro, que chega à obra de Cláudio e o leva a recusar a 8ª rima e o verso solto e todo o sistema estrófico tradicional, recorrendo por exemplo à rima emparelhada.

(h) que, em Tomas Antonio Gonzaga, a delegação poética do arcadismo em nenhum momento anula a emergência do lirismo pessoal, que despoetizou o estilo arcádico do português Correia Garção, por exemplo. Ou seja: “que o poeta vai se descobrindo e passa a ficar cada vez menos o pastor Dirceu e cada vez mais o poeta Tomás Antonio”.

(i) que a oposição rusticidade versus civilização concretiza em Basílio da Gama “o advento do índio como tema literário” original.

(j) que no *Uraguai*, apenas com um disfarce épico, Basílio da Gama encontra a solução ideal para o “epos” setecentista, adequando-o pela primeira vez ao tom lírico e dando-lhe conteúdo ideológico moderno. Isso explica que, segundo Antonio Candido, ao contrário de ser épico, ele se transforme numa espécie de “égloga heróica”.

(l) que nesse abrandamento do espírito épico (o *Uraguai* não é a celebração de um herói, e sim o estudo de uma situação num choque de culturas), o indianismo aparece como a renovação da antítese arcádica e amenização da louvação política, revelada pela grande simpatia que a obra tem pelo silvícola.

(m) que as influências entre os árcades revelam preocupação com a teoria literária, visível na adoção do verso alexandrino, do americanismo poético não-indianista, e da exploração de temas e imagens cheios da natureza brasileira. O percurso da renovação passa pela análise reveladora de alguns documentos básicos, entre os quais :

1. “o culto à natureza e à simplicidade, a recusa do tropo culterano na “Epístola a Termindo Sipílio”;
2. a ligação ao antijesuitismo e ao pombalismo educacional presentes no “Desertor das letras” (1774), de Silva Alvarenga, e no “Reino da estupidez” (1785), de Francisco de Melo Franco;
3. o processo de laicização da inteligência, que surge em 1771, com a academia científica proposta pelo marquês de Lavradio.

(n) que a obra de Silva Alvarenga amplia no Rio de Janeiro a divulgação das luzes através da associação cultural, um movimento cada vez mais envolvente e decidido a transformar a sociedade, sendo diretamente responsável pela articulação intelectual da conjura.

Pois bem: a passagem desse legado para o projeto romântico, que ocupa a partir do surgimento do nacionalismo literário todo o segundo volume da *Formação*, revela:

1. a expansão de uma linha de consciência crítica que avança pela obra de Fr. Francisco de São Carlos, e transforma a experiência dos árcades na reelaboração de um nativismo pré-romântico que Candido localiza no poema “A Assunção”, foco de uma linha de exaltação localista que culmina mais tarde na obra de Afonso Celso, já no alvorecer do século XX;
2. ganhava corpo então o período que Candido chama de “As nossas luzes”, opondo em campos distintos o quadro colonial e o quadro da Ilustração arcaica, que vai se convertendo em consciência nativista à medida que se definem os gêneros públicos e se consolida, com Hipólito José da Costa, o jornalismo de ensaio no *Correio Brasiliense* (1808-1822);
3. com a poesia de fronteira de Borges de Barros já entrávamos no domínio do que Cândido chama de “o vago na alma”, que é o da transição para a consciência da sensibilidade local que vai, aos poucos, se despojando da tópica do arcadismo para revelar-se nos movimentos interiores da premonição romântica;
4. daí para a independência literária será um breve percurso, que Antonio Candido elucida ao rastrear a obra de animação cultural de Januário da Cunha Barbosa no contexto do Instituto Histórico Brasileiro e da Sociedade Filomática, em 1830;
5. aí já estávamos a um passo da “Carta sobre a confederação dos tamoios”, de José de Alencar, que louvava em Gonçalves Dias “a poesia nacional justamente concebida”. Com os textos divulgados pela revista *Niterói* aparece claramente a deformação dos temas pela imaginação

nativa, que o *Formação* esmiúça em leitura crítica integrada, detalhando seja o efeito surpresa no poema “Leito de folhas verdes”, de Gonçalves Dias, seja a fixação do sentimento romântico na languidez do excesso e da exacerbação do byronismo de Álvares de Azevedo, antes de passar para a fixação dos costumes urbanos e depois para a maturidade do nosso romantismo, no notável capítulo “Os três Alencares”.

O círculo parecia fechado, mas como está sempre em movimento, abria-se a partir de então um ciclo de cultura em que já falávamos como brasileiros, escrevíamos como brasileiros e como brasileiros nos descobríamos ante uma literatura que, apesar de secundária e pobre, era aquela pela qual nos revelávamos e exprimíamos.

É a ela que devemos amar – nos diz Antonio Candido, pois “se não o fizemos – ele observa –, ninguém o fará por nós”.