UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Formação supressiva

Constantes estruturais do romance brasileiro

José Antonio Pasta Júnior

Tese de Livre-Docência na Área de Literatura Brasileira, apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

São Paulo
2011

28/11/77

Índice

PARTE III

Liquidação

PARTE IV

Bibliografias

Índice

Introdução

Introdução

Ao estudar *O Ateneu*, de Raul Pompeia, vi armar-se diante de meus olhos uma questão com ares de paradoxo, se não francamente de mistério: o livro cada vez mais se revelava como narrado desde um ponto de vista que não se constituíra. Como tal coisa é evidentemente impossível, examinei primeiramente minhas próprias faculdades mentais e, achando-as razoavelmente em ordem, voltei-me de novo para o livro, com o intuito de verificar se ele justificava essa percepção. De fato, a coisa parecia estar ali: o passado, objeto da narração, era passado, mas, ao mesmo tempo, não passara, ocupava o presente, fazia deste o seu duplo, e prometia replicar-se no futuro; concomitantemente, o *pathos* com que se narrava esse passado-presente era inteiramente equívoco: alternava e misturava "saudades", "puras recordações", encantamento, repulsa, desejo de vingança, ressentimento, desprezo... O gênero da obra, por

sua vez, era memória, romance, "crônica", libelo, tese, ao passo que o estilo era realista, naturalista, impressionista, expressionista, simbolista, decadentista, *art-nouveau*, *écriture artiste*, prosa poética, "barroco", tudo isso abonado por críticos de renome, alguns não se pejando de chamá-lo de "realista-subjetivista" (Araripe Jr.) e quejandos. Alguém teve o bom senso de declarar que, na dúvida quanto ao rumo a dar ao livro, o autor decidira levá-lo por todos os rumos possíveis ao mesmo tempo. Era perfeito. Internamente, o narrador tomava uma distância tão grande do anti-herói do livro, o glorioso Aristarco, que acabava por reencontrá-lo na volta extrema de sua elipse, anulando qualquer distância, revelando-se o outro *tout craché*; como essa, as demais *diferenças* do livro, sendo entretanto diferenças, eram unanimemente reconduzidas à identidade, pondo-se, assim, em crise todas as distinções que afastavam do puro caos. Quanto ao leitor, instância derradeira, às portas do real, o livro o queria distinto e livre, isto é, autônomo, ao mesmo tempo que fazia o impossível para reabsorvê-lo em seu mundo infuso.

A essas e a muitas outras coisas que não caberiam aqui é que me refiro ao falar de um ponto de vista que não se constituíra. De fato, como narrar sem que tenha consistência mínima a distinção passado-presente (*narrar* sem passado?), sem um *sentimento* da matéria, um rumo narrativo, uma escolha discursiva, uma distância minimamente regulada, uma determinada relação com o leitor?

De toda evidência, o ponto de vista narrativo não se formara; o livro, no entanto, ali estava, e a narrativa se fizera. Uma e outra coisa eram verdades palpáveis, mas sua conjunção era simplesmente impossível. Durante muito tempo, bati de frente com essa impossibilidade – hesitando, é claro, entre sua efetividade e o

puro erro de percepção – até dar-me conta de que, nessa narração paradoxal, tratava-se exatamente disso: de realizar o impossível, ou algo da ordem do impossível. A solução do problema residia justamente em sua indissolubilidade – ou seja, o impossível era o problema e também a solução.

O encaminhamento da questão não se deu, é claro, por estalo, mas deveu-se à constatação de que as duas afirmações contraditórias, mutuamente exclusivas, que poderiam ser feitas sobre o ponto de vista, isto é, que ele *se formara* e *não se formara*, eram a expressão sintética, se é lícito dizê-lo em tal caso, de uma regra que submetia todas as instâncias do livro – a de que as distâncias ou as diferenças entre os elementos que as constituíam, ao mesmo tempo existiam e não existiam, isto é, um regime paradoxal, que sustenta a expressão de que *o mesmo é o outro*, ou seja, reiterando, que a diferença existe e não existe.

A notação, acima referida, de que, no livro, a distância temporal se estabelece e se suprime, ou seja, de que há e não há diferença entre passado e presente, foi decisiva nessa operação, tendo em vista a máxima de Fichte, que diz: "Vê como nasce para ti o tempo, e verás como nasce tudo". Assim é que, as diferenças existindo e não existindo, tudo no livro é *matéria vertente*, ou seja, converte-se perpetuamente em outra coisa, é desse modo que ele se torna tão multifário, tão constituído de coisas incompossíveis, conforme procurei indicar acima. Assim é, também, que, se o mesmo é o outro, *o ser é o não-ser*, uma vez que aquilo que vem a ser sendo outro, vem a ser desaparecendo. Compreendi, então, o sentido da formidável cadeia imagética da morte, que atravessa o livro de ponta a ponta: ela é a sua costura inconsútil, que faz da morte a

determinação paradoxal do seu ponto de vista, pois se trata justamente disso: o livro é narrado do *ponto de vista da morte*. Como pedra angular da composição, o ponto de vista – que é e não é – expressa o movimento geral da obra, no qual tudo vem a ser pelo ato de deixar de ser. Desse foco paradoxal mana toda a narrativa, e para o ponto de fuga que ele projeta, toda ela se escoa interminavelmente. O ponto de vista impossível é o ponto de vista da morte.

"É demasiada metafísica para um só tenor", diria o Machado de Assis de *Dom Casmurro*, e talvez também o leitor. Não era possível fazer por menos, posso afiançar, e estou convencido de que o escritor do Cosme Velho não me desmentiria. É claro que, na procura de solução para o problema, busquei recurso nas diferentes teorias da formação a que pude aceder – as da Filosofia, Psicanálise, Antropologia, Ciência Social, História, sem contar as muitas vertentes de teoria da narrativa. Tudo se aplicava à minha questão apenas até certo ponto, quando então revelava-se que nada havia sido feito tendo em vista a matéria que me interessava, mas, sim, em relação à matéria europeia, e a coisa deixava de funcionar. Só recuando ao Platão de *O sofista*, encontrei uma teoria da compossibilidade do ser e do não-ser, mas justamente referida negativamente à prestidigitação dessa personagem indigitada pelo filósofo. Era truque, não verdade. Bastante aproveitei depois essa ojeriza platônica.

Não imaginava, ao fazer essas marchas e contramarchas, que bem ali, ao lado de Pompeia, encontraria eu um escritor que se pusera o mesmo problema, examinara-o exaustivamente e lhe dera expressão intelectual – literária e reflexiva – completa. Refiro-me, é claro, a Machado de Assis e, mais especificamente, às *Memórias*

póstumas de Brás Cubas. Encontrara eu, afinal, um orientador, e o mais excelente. Não é outra coisa, senão a figuração necessariamente joco-séria (escrita "com a pena da galhofa e a tinta da melancolia") do ponto de vista da morte, o foco narrativo posto em um "defunto autor", isto é, aquele que acede à condição de narrador pela morte, aquele para quem "a campa foi outro berço".

Tudo aquilo que jazia desesperadamente entranhado no ensimesmamento do livro de Pompeia, vinha a furo e acedia à forma. Essa a diferença: em Pompeia, como em tantos outros escritores brasileiros, a matéria sacudia a forma, ao passo que, no Machado da maturidade, a forma assumia de fato o primado da composição, exprimindo e *distanciando* o problema. Tal dimensão é que confere ao texto de Machado o alcance explicativo que nele julgo encontrar. Não creio enganar-me quando vejo, no ponto de vista da morte, do *Brás Cubas*, a formalização da impossibilidade de constituição romance, no Brasil. No prólogo da terceira edição do livro, respondendo a Macedo Soares, que perguntara se as *Memórias póstumas* são um romance, Machado de Assis responderá "que sim e que não, que era romance para uns e não era para outros". De um modo que lhe é bastante essencial, o que faz a maturidade das *Memórias póstumas* – e sua superioridade em relação aos seus contemporâneos e antecessores brasileiros – em boa medida é o fato de que elas põem em confronto, na sua própria constituição formal, a demanda brasileira do romance nacional e a virtual impossibilidade de sua efetivação. O romance, então, se põe e se furta, se realiza e não se realiza, é e não é, ou seja, ele se forma pela desaparição e se compõe decompondo-se. O ponto de vista da morte é o ponto de vista impossível.

É relativamente tardio o projeto de transposição para o Brasil do romance como forma exigente, ele próprio desenvolvido na Europa sobretudo entre os Sécs. XVIII e XIX. Data, entre nós, dos anos de 1850, para só avolumar-se nas décadas de 70 e 80 subsequentes. Até então, a grande aspiração literária brasileira concentrava-se na produção de uma epopeia nacional, que desse ao país sua representação maior e universal. Alencar é o protagonista na transposição desse desejo da epopeia para o romance e, não por acaso, o autor que mais ressentiu os percalços da aclimatação dessa forma literária entre nós. Entretanto, se ele pôde entrever-lhe o deslocamento e assinalá-lo, não lhe registrou a radicalidade, isto é, a insolubilidade prática – e, em consequência, não pôde assimilá-lo artisticamente, recaindo nas armadilhas que lhe são inerentes. Coube a Machado de Assis tirar plenamente as consequências dessa contradição, a cuja radicalidade deu forma.

Não é por outras razões, que não essas, que o principal intérprete que já teve Machado de Assis, Roberto Schwarz, sentiu a necessidade, para aceder a seu objeto, de passar antes e aturadamente por Alencar e por uma teoria geral do deslocamento, no Brasil, das ideias e formas da cultura liberal-burguesa europeia, notadamente o romance, teoria que ficou conhecida pela designação polêmica de "as ideias fora do lugar" (no original francês eram "*des idées en porte à faux*"), e que tem dado ocasião a tantos equívocos e malversações. Não cabe resumir tudo isso aqui, mas, para os fins desta introdução, é preciso salientar que, no núcleo dessas reflexões, encontra-se a ideia de que a forma do romance traz inscritos em si os pressupostos do mundo burguês, que lhe deu origem, e por isso assenta mal ou pisa em falso na matéria histórica brasileira, na qual os ditos pressupostos

encontram-se incompletamente presentes e, o que é mais, entravados e distorcidos pela presença da escravidão moderna. Segundo o crítico, nas *Memórias póstumas*, Machado de Assis dá a palavra a esse descompasso, que comparece encarnado em Brás Cubas ou, mais exatamente, em sua trampolinagem caprichosa entre o figurino do cavalheiro moderno e ilustrado e a catadura do proprietário escravista do Segundo Reinado, trampolinagem essa, cuja manifestação decisiva reside na inconstância abissal da criatura, donde sua nomeação, pelo crítico, como "narrador volúvel".

De minha parte, que examinei o quanto pude, muito livremente, no limite de minhas capacidades, o trabalho de Schwarz, acho que está tudo certo, e minha admiração pela utilidade dessa obra não poderia ser maior. Compartilho livremente as bases de suas análises. Mas não creio que esse reconhecimento, que aliás não é nenhum favor, deva impedir de reivindicar que, por exemplo, todo o complexo formal do "defunto autor", ou o que aqui venho chamando de "ponto de vista da morte", tem mais sentido do que (não) lhe atribui Schwarz, que vê nele apenas a provocação.

Ao contrário, creio que a volubilidade em pauta é, junto com o ponto de vista da morte, uma das figuras que compõem uma estrutura básica que, à falta de melhor, tenho chamado de *formação supressiva*, na qual se articulam, entre outras coisas, a passagem do mesmo no outro, o ponto de vista impossível e seu corolário, o ponto de vista da morte. A hipótese que subjaz a essas formulações é a de que o hibridismo brasileiro de pertencimento pleno e inacabado ao capitalismo dá lugar a todo um conjunto de formas que, articulando-se, constituem algo como uma lógica de base de muito da prosa de ficção brasileira. Desse modo, tenho para mim que, por exemplo, a

volubilidade jamais comparece, em Machado de Assis como alhures, sozinha, mas indefectivelmente em dupla com sua contraface, a *ideia fixa*, ambas funcionando, na verdade, como os lados opostos de uma mesma moeda, a ideia fixa sendo a corporificação do retorno obsessivo da síntese impossível, desfeita a cada passagem do mesmo no outro, isto é, na dita volubilidade.

A passagem do mesmo no outro, por sua vez, nunca é um mero deslizamento, mas implica sempre uma *luta de morte* entre os elementos em jogo, tendo em vista que eles se suprimem mutuamente. A animação desse movimento é, portanto, regida pela morte, que o pontua com rigor, e comporta uma virtualidade ~~de um~~ ritual e sacrificial, que, em algumas obras, assume o primado da composição. Ponto de vista impossível, ponto de vista da morte, volubilidade e ideia fixa, luta de morte, ritual são, todos, figuras concatenadas de uma só e mesma lógica que comporta ainda as figuras do pêndulo da má infinidade, do enigma, do *tour de force* (ou da realização do prodígio), do regime do limite, do duplo, do fetiche (ou da mimese da forma-mercadoria). É escusado particularizá-las todas, em abstrato, nesta introdução, em que me interessou apenas evidenciar sua condição de possibilidade. O leitor as encontrará, a essas e a outras figuras, nos estudos que seguem, onde sua articulação se esboça em função de um conjunto de obras capitais das letras brasileiras, estendido entre dois séculos. Por isso, o conjunto precisou também, além das reflexões sobre o romance e as teorias da formação, de uma teoria da modernização conservadora, que ajuda a compreender como dinamismos formais deflagrados por uma situação colonial e pós-colonial perduram ainda hoje e modelam obras de tendências tão diversas. Tenho consciência de que o conjunto é indicativo e

permanece como o esboço de um quadro geral. Mas creio que é também perceptível que o trabalho é amplo e comporta dificuldades não negligenciáveis. Espero que possa interessar, assim como espero que a repetição de alguns elementos explicativos, devida à redação relativamente independente dos textos, assim como a dicção própria da comunicação oral em língua estrangeira, remanescente em alguns estudos, não sejam demasiado cansativas para o leitor.

* * *

SOBRE OS TEXTOS

PARTE I

Na parte I, "Articulações teóricas", vão, reunidos, três estudos em que o autor acredita fiquem expostos os pontos de vista teórico-críticos que adota no tratamento de seus materiais.

O primeiro foi escolhido porque fala justamente da forma-romance, sobre a qual incidem praticamente todos os textos que seguem; o segundo, ao procurar descrever o "método" de Peter Szondi, acaba por sintetizar a perspectiva crítica que, reunindo hegelianos, marxistas e "frankfurtianos", é também a do autor dos estudos que seguem; o terceiro estudo comparece porque traz à tona o modelo crítico de Brecht que, subjacente a todos os textos aqui reunidos, indicia um traço de continuidade que vai do mestrado até os estudos atuais.

Os textos em questão foram anteriormente publicados nas fontes que seguem:

A teoria do romance

"A forma angustiada de Lukács". *Folha de São Paulo – Mais!*. São Paulo, p. 23-25, 13 ago. 2000. **(doc. 43)**

Por uma teoria dialética da forma – Peter Szondi

Apresentação a SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 9-20. **(doc. 22)**

Brecht e o Brasil – Afinidades Eletivas

"Brecht e o Brasil: afinidades eletivas". *Pandaemonium Germanicum*. São Paulo, n. 4, p.19-26, 2000. **(doc. 30)**

PARTE II

A parte II contém o miolo do trabalho, e reúne estudos que vão desdobrando as ditas "constantes estruturais" do romance brasileiro, observando-as sob vários aspectos e em diferentes obras. Esse conjunto não pôde se passar de dois textos iniciais, de andamento mais teorizante, "literatura e modernização no Brasil – o ritmo singular de uma formação histórica" e "Variação machadiana sobre o tema da formação". O primeiro indica a razão da extensa pertinência histórica de estruturas que se põem e repõem continuamente, enquanto o segundo discute os impasses e contradições a que esse movimento recursivo submete a noção clássica de formação – a qual é essencial para o trabalho, já desde o seu título. Apenas o último estudo dessa parte, "Devoração", não se ocupa dos romances do autor em questão, Darci Ribeiro, mas de algo que é como o "romance" de sua vida-obra, isto é, dos modos de sua imaginação de si e do Brasil. Achei

interessante observar como as "constantes estruturais" das obras de arte atravessam também a obra de vida, movimento pelo qual revelam seu enraizamento profundo em uma dada experiência histórica.

Seis desses textos foram conferências, antes de serem publicações e, por isso, guardam características de exposição oral, às vezes tão desagradáveis para letrados quanto costumam ser interessantes para psicanalistas; além disso, também seis textos não tinham original em português e, assim, são traduções do francês, o que muitas vezes lhes confere o andamento forçado comum em traduções. Foram anteriormente dados a público conforme segue:

Literatura e modernização no Brasil

"Le rythme singulier d'une formation historique". (Com Jacqueline Penjon). Introdução a PASTA JÚNIOR, José Antonio & PENJON, Jacqueline (org.). *Littérature et modernisation au Brésil*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. **(doc. 20)**

Variação machadiana sobre o tema da formação

"Variação machadiana sobre o tema da formação". In: NOBRE, Marcos & LOPES, Marisa (org.). *Tensões e passagens: filosofia crítica e modernidade*. São Paulo: Singular; Esfera Pública, 2008, p. 255-263. **(doc. 14)**

O ponto de vista da morte

"Le point de vue de la mort (une structure récurrente de la culture brésilienne)". *Cahiers du Centre de Recherche sur les Pays Lusophones – CREPAL*, Paris: n.14, p. 157-168, 2007. **(doc. 27)**

Volubilidade e ideia fixa

"Changement et idée fixe (L'autre dans le roman brésilien)". *Cahiers du Centre de Recherche sur les Pays Lusophones – CREPAL*, Paris: n. 10, p. 159-171, 2003. **(doc. 28)**

Singularidade do duplo no Brasil

"Singularité du double au Brésil". In: CHEMAMA, Roland et al (org.). *La clinique du spéculaire dans l'oeuvre de Machado de Assis*. Paris: Cahiers de l'Association Lacanienne Internationale, 2003, p. 39-43. **(doc. 15)**

O Pântano das Almas

Apresentação de POMPEIA, Raul. *O Ateneu*. São Paulo: Ática, 2010, p. 7-10. **(doc. 17)**

Prosa *à outrance* / formação no negativo

"A formação supressiva: o *Ateneu* de Raul Pompeia". Conferência proferida no colóquio internacional La Formation du roman au Brésil, na Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2005. **(doc. 86)**

Tristes estrelas da Ursa – *Macunaíma*

"Tristes estrelas da Ursa: *Macunaíma*". *Porto & Vírgula*. Porto Alegre, n. 4, p. 33-40, 1993. **(doc. 35)**

O romance de Rosa

"O Romance de Rosa: temas do *Grande Sertão* e do Brasil". *Cahiers du Centre de Recherche sur les Pays Lusophones – CREPAL*, Paris: n. 4, p. 159-170, 1997. **(doc. 34)**

A suma sacerdotisa do rito brasileiro – Lispector

"Clarice Lispector: la grande prêtresse du rite brésilien". Conferência proferida na Association lacanienne internationale, Paris, 2009. **(doc. 79)**

Devoração

Prefácio a RIBEIRO, Darcy. *Carnets indiens: avec les Indiens Urubus-Kaapor, Brésil*. Tradução de Jacques Thiériot. Paris: Plon, 2002. **(doc. 21)**

PARTE III

Achei melhor deixar separados, nessa "Parte III", dois estudos que apresentam uma continuidade temática que, parcialmente, os distingue dos antecedentes: ambos incidem sobre o atual desbaratamento do que foi um dia a ideia de uma formação da literatura brasileira, e, por isso, vêm sob a rubrica de "Liquidação". O que o conjunto de estudos aqui reunidos talvez indique é que, entre nós, a "formação" foi também sempre e na mesma medida não-formação, isto é, "formação supressiva". Foram publicados anteriormente conforme segue:

Prodígios de ambivalência

"Prodígios de ambivalência: notas sobre *Viva o povo brasileiro*". *Cahiers du Centre de Recherche sur les Pays Lusophones – CREPAL*, Paris: n. 7, p. 163-177, 2000. **(doc. 31)**

Literatura em *trance*

"Literatura em *trance*". Apresentação de DEL CANDEIAS. *A Louca*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 11-15. **(doc. 19)**

PARTE IV

Quando admiti a ideia deste conjunto de textos, imaginei-o desprovido de bibliografia final. Amigos do ramo acadêmico convenceram-me, entretanto, de que ela era indispensável. Mas, na dúvida quanto ao que incluir, acho que acabei incluindo coisas demais. Isso posto, como a listagem não é única nem embolada, mas distinta e classificada, pode até vir a ser útil a alguém. Se não o for, terá servido ao menos para deixar o volume um pouco mais gordinho, como convém.

* * *

AGRADECIMENTOS

Registro aqui meus sinceros agradecimentos aos amigos que, de várias maneiras, incentivaram-me a realizar este trabalho, seja pedindo-me textos, como fizeram Jacqueline Penjon, Ismail Xavier, Roneide Cardoso-Gil, J. Avancini, Claudia Dornbusch, Marisa Lopes, seja estimulando-me a apresentar a tese de livre-docência, como alguns dos citados, mais Sandra Reimão, Franklin Leopoldo e Silva, Maria Thereza Fraga Rocco, Maria Augusta Bernardes Fonseca, Marli Quadros Leite, Reginaldo Pinto de Carvalho, Neide Tomiko Takahashi, Ilza Cavalcanti da Silva, seja, ainda, ajudando-me a fazê-la, como é o caso, muito especialmente, de Filipi A. de D. Silveira, de Erica P. Campos dos Santos, de Arthur Kenzo Higasi, e dos amigos que me auxiliaram na composição das bibliografias especializadas, o dito Filipi, Pedro Coelho Fragelli e Paula Maciel Barbosa. Agradeço ainda à amiga Kelly Cristine Soares da Silva, do Apoio Acadêmico,

que me ajudou mais do que ela imagina, por pura generosidade. Se, nesta pressa final, esqueci de alguém, peço desde já desculpas, embora saiba que vou ficar mortificado se isso acontecer.

PARTE I

Articulações teóricas

A teoria do romance

A Teoria do romance

Um modo adequado de aproximar-se de *A teoria do romance*[1] (1914-1915), de Georg Lukács, talvez seja colocá-la desde já sob a rubrica, mais que estética, ético-política, que lhe conferiu o próprio autor, no célebre prefácio de 1962: "*A teoria do romance* não é de caráter conservador, mas subversivo". Ao fazê-lo, o Lukács dos anos 60 não apenas distinguia a negatividade do "jovem Lukács", anterior ao seu marxismo, das simpatias regressivas pela "miséria alemã", estado de espírito corrente naqueles inícios do século, mas principalmente reconhecia e reiterava a extraordinária vibração radical desse livro precursor. Lê-lo ou relê-lo agora permite constatar que essa vibração não se esgotou e parece longe de esgotar-se. Antes, talvez, ressalte mais nítida, até em virtude de sua relativa abstração,

[1] LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. Todas as citações do texto de Lukács remetem a essa edição.

contra o pano de fundo sombrio de um conformismo maciço e sem saída à vista.

É difícil, para quem acaso ainda conserve o coração do lado certo, manter-se de todo alheio a esse impressionante fluxo de eloquência, no qual as correntes do trabalho do conceito e do ímpeto poético confluem para dar voz à exigência absoluta da vida autêntica. Mesmo sua relativa ingenuidade, reconhecida depois pelo autor, não lhe retira a força, porque ela própria, a ingenuidade, revela-se novamente, agora, como recurso contra a generalização regressiva das malícias do intelecto, em que tantos se especializam (pouco antes de morrer, Brecht dizia a seus amigos: "Precisamos de uma nova categoria estética: a ingenuidade"). Estaria enganado, assim, quem esperasse encontrar em *A Teoria do Romance*, conforme o título poderia sugerir, apenas uma pacata recensão de teoria da literatura, que incursionasse escolarmente por essa modalidade literária tão importante quanto difícil de definir. Ao contrário, nesse livro de Lukács, a incomensurabilidade do romance, a impossibilidade essencial que constitui o fundamento paradoxal de sua forma, é tomada no que tem talvez de mais profundo, como a recusa do meramente existente e a exigência de sua transformação real, não mais apenas simbólica. Nele, entretanto, esse resgate do elemento de negatividade do romance não se esgota em si mesmo, mas toma corpo no movimento de dedução conceitual rigorosa da forma romanesca. À maneira dos "clássicos" alemães, em particular com numerosos ecos da correspondência entre Goethe e Schiller, Lukács irá fazê-lo no âmbito necessariamente comparativo de uma teoria dos gêneros, todavia de caráter não-formalista, uma vez que nela os gêneros não são meras formas fixas, mas se definem pela determinação recíproca de configurações formais e "condicionamentos histórico-filosóficos". Por seu lado, o trabalho do conceito, longe de reduzir o *ethos* da negatividade, dá-

lhe espessura e multiplica seu poder de choque, ao comunicá-lo ao conjunto da herança cultural. O inimigo por excelência de *A Teoria do Romance* será, assim, o filisteu. Nietzsche diz, em *A Gaia Ciência*, que todo livro que se preza expulsa, já em suas primeiras páginas, os leitores que julga indignos de si. O livro de Lukács põe porta afora o filisteu, aquele que pratica "a acomodação a qualquer ordem exterior, por mais vazia de ideias que ela seja, apenas porque é a ordem dada", segundo sua própria definição. Anterior à fase marxista do autor, *A Teoria do Romance* não designa ainda o "inimigo de classe", mas algo como um inimigo... do espírito. Tudo se passa, nesse momento, como se o combate fundamental de nosso tempo se desse entre o capitalismo e o espírito, e não entre o capitalismo e proletariado, para adaptar um dito famoso de Benjamin. Mas mesmo aí, onde se acusam o arcaísmo e o caráter abstrato da "recusa" do jovem Lukács, no essencial persistentes, pode-se encontrar um aspecto inesperado de sua atualidade. Pois é hoje que os verdadeiros filisteus florescem. Diante do recuo ou da mudança de sentido do que já se chamou de luta de classes, a adesão ao "poder estéril do que meramente existe" (Lukács) assume pose de senso de realidade e de investidura ética. Consumado como forma histórica, o filisteu perde agora todo o pudor. Pode-se vê-lo mais facilmente na renovada ferocidade com que subalternos e clones de toda ordem, viciados pela própria forma-mercadoria na compulsão mimética, aderem com enorme bravura a toda e qualquer forma de poder, do inspetor de quarteirão à indústria cultural, passando pelo chefe da repartição. A virtualidade fascista que se enrosca nessa atitude encontra-se prefigurada, em negativo, no livro do jovem Lukács. Nele, a arte já surge como uma "forma enfática da verdade", como dirá depois o Adorno da *Teoria Estética*, de todo incompatível com a regressão mimética própria da adesão indiferenciada ao mundo degradado. Como ressalvar, então, nesse contexto, o elemento

mimético constitutivo de toda arte e primacial na esfera épica, de que participa o romance? Esse paradoxo, que só mais tarde o assim chamado marxismo ocidental trará inteiramente à luz, bem vistas as coisas, já está presente em *A Teoria do Romance*.

Por isso, o livro começa com sua famosa evocação, de tinturas nostálgico-poéticas, das "culturas fechadas". Nela, o autor localiza apenas em um passado remoto, principalmente em uma Grécia germanicamente sonhada, o tempo feliz, a Idade de Ouro, o momento em que a mimese, a adesão ao existente, não era regressão, mas a pura manifestação da unidade essencial entre o eu e o mundo, expressa como um cosmo completo e harmônico de correspondências: "Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventuroso e no entanto sua posse. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas (...).

Em Lukács, essas estrelas não são as de Kant, cujo céu estrelado "brilha somente na noite escura do puro conhecimento e não ilumina mais os caminhos de nenhum dos peregrinos solitários (...)", como ele dirá adiante. São antes aquelas evocadas por Hegel, no prefácio à *Fenomenologia do Espírito*, para lembrar um tempo em que não era necessário um "zelo ardente" para forçar os homens, agora presos ao vulgar, a mirar as estrelas: "Houve um tempo em que os homens tinham um céu dotado dos vastos tesouros dos pensamentos e das imagens. Então a significação de tudo o que é se encontrava no fio de luz que o ligava ao céu (...)". No prefácio de 1962, Lukács já advertia que o jovem autor de *A Teoria do Romance* se encontrava "no processo de transição de Kant para Hegel". Como este último, ele verá no romance a epopeia da era burguesa, a

persistência do sopro épico, porém já em um mundo degradado, do qual todo sentido se exilou. Em Lukács, mais especificamente, o romance herda da epopeia a exigência de dar forma à "totalidade extensiva da vida" (por oposição à tragédia, que daria forma à "totalidade intensiva da essencialidade"). Como fazê-lo, tendo em vista que a cisão entre o eu e o mundo se encontra consumada e qualquer totalidade é desde já impossível? Na sustentação dessa contradição, a rigor insolúvel, ele identifica tanto a matriz da incurável angústia formal do romance quanto o garante de sua grandeza ético-estética. O romance seria assim a forma que simultaneamente mantém a exigência de uma "imanência do sentido à vida" (e com ela a "naturalidade" ou "normatividade" da mimese épica) e a recusa de dá-la como consumada apenas em efígie. Ao pôr e revogar, simultânea e incansavelmente, a organicidade do mundo épico, o romance, no seu próprio remate formal sempre inacabado, obriga-nos a medir a distância que nos separa do sentido: ele assim indica "com um gesto eloquente o sacrifício que se teve de fazer, o paraíso eternamente perdido que foi buscado, mas não encontrado, cuja busca infrutífera e desistência resignada dão fecho ao círculo da forma". Por isso, o romance será "a forma da virilidade madura, em contraposição à puerilidade normativa da epopeia". Aqui se dá a ver, além da aproximação, também o afastamento entre o autor de *A Teoria do Romance* e Hegel. Conforme assinalou Jameson em *Marxismo e Forma*, para Hegel a plenitude da arte nunca está em uma certa forma de arte, "mas na sua autotranscendência, na transformação da arte em filosofia". Centrado na épica e nas formas de narração, esse Lukács, ao seu modo, reconduz a arte a si mesma e demanda que "o céu baixe sobre a terra", que o sentido não exista apenas nas alturas da pura essencialidade, mas que seja coextensivo à vida mesma.

No fundo, vê-se que o jovem Lukács, no próprio momento em que se impregnava do *Curso de Estética* de Hegel, recusava-se radicalmente à hegeliana "reconciliação com a realidade". Michael Löwy, em *Para uma Sociologia dos Intelectuais Revolucionários*, vê nessa renitência lukacsiana a persistência de elementos herdados da tradição poética húngara (Ady, em particular) e a fixação, no hegeliano recente, de elementos de uma ética fichtiana, o que o próprio Lukács parece corroborar, neste livro, ao caracterizar finalmente o romance como "a forma da época da perfeita pecaminosidade, nas palavras de Fichte". É também Lukács quem irá ressaltar, naquela sua nova feição, o lastro persistente das "ciências do espírito", salientando em particular as marcas de Dilthey, mas também aquelas de Simmel, de Max Weber. Mais notável, todavia, talvez seja a maneira brilhante pela qual enriqueceu e retemperou as lições do *Curso de Estética* hegelianas com as percepções de Schiller e Goethe e com as reflexões provenientes do Romantismo alemão, notadamente de Schlegel, e ainda com as de Solger.

Sob esse aspecto, é particularmente rica a refacção a que Lukács submete o conceito de ironia, renovando-o pela sua inserção na problemática específica do romance, tal como ele a desenha. Para Lukács, o mandamento da objetividade épica, essencial à forma do romance, é permanentemente contraditado pela sua condenação à síntese meramente subjetiva, própria do indivíduo isolado. Todo esforço em direção à objetividade seria, assim, frustrado, não fosse o recurso do romancista à ironia, por meio da qual a subjetividade se reconhece e, designando a si mesma como tal, restaura em parte a qualidade objetiva do mundo configurado. Assim, nele, a ironia – para tantos apenas um abismo da subjetividade – "é a objetividade do romance".

A segunda parte do livro desdobra essas definições em um ensaio de tipologia da forma romanesca. É talvez seu aspecto hoje mais vulnerável. Porém, como muitas vezes acontece, diante de Lukács o desprezo fácil pode fazer jogar fora tesouros de percepção que os próprios desprezadores estarão muito longe de atingir. Assim é que entre nós ele se encontra sempre largamente superado, sem prejuízo de não ter sido ainda sequer compreendido. Ele mesmo encarrega-se de apontar o caráter limitado de suas definições do romance do "idealismo abstrato", de que o modelo principal seria o *Dom Quixote*, e do "romantismo da desilusão", cujo romance-tipo seria *A Educação Sentimental*. Não lhe escapa, todavia, que na análise desse livro de Flaubert *A Teoria do Romance* fora capaz de formular sem equívoco, com base na duração bergsoniana, a nova função do tempo no romance, antes mesmo que a própria evolução do gênero a consumasse, uma vez que lhe são posteriores o aparecimento ou a circulação das obras decisivas de Proust, Joyce e Thomas Mann. Em vista das questões que *A Teoria do Romance* põe em cena, entretanto, o ponto de convergência mais alto dessa tipologia talvez seja o capítulo sobre o paradigma do *Bildungsroman*: *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe. Por seu caráter mesmo, o romance de formação goethiano estrutura-se como tensão entre os pólos opostos da reconciliação com a realidade e da recusa de seu estreitamento. Por isso, a tentativa de síntese que ele representa, ao encenar as possibilidades de uma vida plena no âmbito da evolução burguesa, põe em jogo os próprios limites ético-estéticos de *A Teoria do Romance*.

O balanço final de Lukács, notável pelo equilíbrio e em grande parte ainda não superado, tende ao deceptivo, se não ao melancólico. Naquele momento, era já muito escassa sua confiança nas possibilidades da "*Bildung*" individual como via de acesso à vida verdadeira. Ele só retomará

esse caminho, em outro patamar, já então coletivo e histórico, em *História e Consciência de Classe*. Ao final de *A Teoria do Romance*, seus olhos já estavam postos em outra parte: na Rússia de Tolstói e Dostoiévski, onde, em 1915, como tantos outros, ele pressentia os sinais de um cataclismo que pudesse "nos salvar da civilização ocidental" e preparar o terreno para a vida digna desse nome.

O que viria depois talvez tenha feito o "velho Lukács", já vivido e experimentado nos desastres da União Soviética, relembrar a lição fundamental do romance, conforme ele mesmo a distinguira: a coragem de medir e de sustentar a distância entre o imperativo da vida autêntica e a realidade degradada.

Por uma teoria dialética da forma – Peter Szondi

Por uma teoria dialética da forma – Peter Szondi

O leitor que acaso começasse a examinar a *Teoria do drama moderno*, de Peter Szondi[2], pelo índice das matérias poderia facilmente imaginar que está diante de algo como uma breve história ou um panorama do teatro moderno. De fato, indo de 1880 a 1950 e mantendo com bastante constância a baliza da sucessão cronológica, o autor passa em revista de maneira direta e concentrada a obra de onze importantes dramaturgos e de um encenador, além de examinar, sob outras rubricas e menos acuradamente, também o legado de cerca de uma dezena de outros autores – quase todos europeus, exceção feita a uns poucos norte-americanos.

Seriação e cronologia são, certamente, indispensáveis ao projeto de Szondi, porém nada mais distante dele do que o habitual panorama histórico, em que a mera acumulação de fatos sobre a linha do tempo faz às vezes de *história* – e, tantas vezes, história de uma *evolução* ou de um

[2] SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. Todas as citações seguintes à obra remetem a essa edição.

progresso. De maneira apenas tácita, porém inflexível, é antes contra esse historicismo que escreve sua *Teoria do drama moderno* esse pensador tão discreto quanto intensamente impregnado da *teoria crítica* e, em particular, da filosofia da história de Walter Benjamin. A escolha expositiva de Szondi, em geral não-polêmica e aparentemente restrita ao rigor técnico, não deve, então, enganar: no seu caso, rigor técnico, distância não-polêmica e, até, um acentuado laconismo são signos dessa inflexibilidade e, por certo, constituem outras tantas estratégias de um pensamento que, precisando aclimatar-se ao ambiente universitário alemão do pós-guerra, sabe que evolui em meio hostil.

Na *Teoria do drama moderno,* a estrita observância da sucessão temporal não desemboca nos panoramas atulhados e cediços do historicismo. Ao contrário, o procedimento de Szondi é o de fazer o fluxo do tempo, na plenitude de seu curso, refluir sobre si mesmo e, assim, *refletir-se.* Como diz Walter Benjamin a respeito do teatro épico de Brecht, também o método de Szondi "faz o destino saltar do leito do tempo como um jorro de água, o faz reverberar um instante imóvel no vazio, para fazê-lo entrar de uma nova maneira em *seu* leito".[3] Desse modo, conjugando fluxo e refluxo, movimento e parada – pondo o curso das coisas em *reflexão* –, o trabalho de Szondi faz que a sucessão temporal, ao invés de esgotar-se em puro fluir, se *precipite* na constituição de um objeto rigorosamente construído, que guarda, antes, as características de um pequeno sistema saturado de tensões. A esse objeto ele chamará o *drama moderno.* Compreende-se, aqui, que ele designe como "teoria" um estudo de andamento tão marcadamente histórico: no trabalho de Szondi, constituído pela conversão recíproca do fluxo temporal e de sua suspensão – ou de *história* e *sistema* – as mudanças

[3] BENJAMIN, W. *Essais sur Bertolt Brecht.* Paris: Maspero, 1969, p. 23

históricas espelham-se sempre em sua feição sistemática e, os sistemas formais, em seu desdobramento histórico.

O propósito faz lembrar de imediato o jovem Lukács (cuja influência é sempre reivindicada por Szondi), que chamou de *A teoria do romance* um estudo que guarda também não poucos aspectos de uma *formação* do romance. Mas, talvez seja o caso de dizê-lo desde já, neste ponto tocamos no nervo mesmo do trabalho de Szondi – algo como a linha-mestra que o sustenta e tensiona, neste como em outros estudos. De fato, o Lukács que postulara a necessidade metodológica de uma "*dialética histórico-filosófica*" das "*formas de arte*"[4] é visto por Szondi como uma das pontas avançadas de uma longa tradição a que ele próprio se filia, e em cujos desdobramentos contemporâneos situa seus próprios esforços.

Para ele, este Lukács surge, conforme resumiu um de seus mais agudos leitores, no bojo de um "desenvolvimento progressivo da poética dos gêneros, desde seu início com Platão e Aristóteles, até o idealismo alemão, e mais particularmente de Kant a Hegel, em direção a uma filosofia dialética da história: as oposições entre os sistemas formais e as mudanças históricas, entre os exemplos do passado e as práticas do presente, são mais e mais mediatizadas em uma filosofia especulativa que pode (...) unir dialeticamente história e sistema. (...) No domínio do idealismo alemão, esta dialética toma a forma de uma 'crise' nas poéticas kantianas e não-históricas, crise 'superada' em seguida no 'triunfo' e no 'acabamento' figurados pela *Estética* de Hegel: a terceira crítica de Kant começa já uma 'superação de si mesma', ultrapassando a estética normativa ('estética do efeito') do século XVIII; e a mediação do classicismo e do historicismo se efetua nos projetos teóricos próprios de Goethe e Schiller, de Schlegel, de Hölderlin, de Schelling principalmente, mas também de Winckelman, de

[4] LUKÁCS, G. *A teoria do romance.* São Paulo: Duas Cidades; 34, 1999.

Herder e de Moritz, à medida que a 'necessidade histórica' – o mais frequentemente contra a intenção dos autores – afeta o pensamento dos sistemas formais, tornando-os dinâmicos, até o momento em que, com Hegel e, sem dúvida, já com Hölderlin, esta dinâmica se confunde com o próprio processo histórico".[5]

Assim, para Szondi, as três categorias fundamentais da antiga teoria dos gêneros – a épica, a lírica e a dramática – encontrariam em Hegel o seu *acabamento,* ou seja, ao mesmo tempo sua culminação e seu esgotamento, na medida em que, já inteiramente historicizadas, perderiam sua essência sistemática. Segundo ele, "após essa transformação nos fundamentos da poética, a ciência viu-se diante de três vias": ela poderia, como em Croce, julgar que, juntamente com sua essência sistemática, os gêneros poéticos fundamentais haviam perdido sua razão de ser, tornando-se necessário excluí-los da reflexão estética. Poderia ainda, no pólo oposto, abandonar as bases históricas da poética, isto é, os gêneros concretos, para projetar, agora, o "épico", o "lírico" e o "dramático" como três modos de ser atemporais do homem, conforme fez Emil Staiger, com quem o próprio Szondi estudara.[6] Mas, diz Szondi, poderia também "perseverar no terreno historicizado", como haviam feito, na sucessão de Hegel, *A teoria do romance* de Lukács, a *Origem do drama barroco alemão,* de W. Benjamin, e a *Filosofia da Nova música* de Th. W. Adorno. Nestes, mas particularmente no último, explicita-se a possibilidade de compreender a forma como conteúdo "precipitado", ou seja, como uma dialética entre dois enunciados: o "enunciado da forma" e o "enunciado do conteúdo". Note-se que, aqui, os "conteúdos" temáticos, advindos da vida social, não são, por

[5] BAHTI, Thimothy. "Destin au passé". em BOLLACK, J. (org.). *L'acte critique.* Paris; Lille: Presses Universitaires de Lille; Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1979, pp. 128 e 129.
[6] STAIGER, E. *Grulldbegriffe der Poetik.* Zurique. 1946.

oposição à forma artística, algo informe a que esta daria forma: eles já constituem por seu turno, *enunciados*, isto é, são já *formados*.

Abre-se aqui, para Szondi, a possibilidade de que ambos esses enunciados, o da forma e o do conteúdo, entrem em contradição – quando uma forma estabelecida e não questionada é posta em questão pelos conteúdos que trata de assimilar, mas que já são incompatíveis com seus pressupostos.

Restaura-se, assim, para a reflexão estética, a possibilidade de retomar em nova chave as formas herdadas da tradição e nela fixadas como modalidades permanentes de expressão, ou seja, como modos de formar codificados. Já inteiramente historicizadas e desprovidas de seus conteúdos normativos, as categorias fundamentais dos gêneros poéticos tornam-se dialéticas em um sentido radical, isto é, assimilam-se inteiramente ao regime da contradição.

Com a precisão que lhe é habitual, Szondi situa neste ponto – estágio extremo de uma reflexão de longo curso – o lugar de onde nasce a *Teoria do drama moderno*. Com efeito, o dispositivo que está em sua matriz consiste em explorar sistematicamente a "antinomia interna" que, em cada obra em particular, estabelece-se entre o "enunciado da forma" e o "enunciado do conteúdo". Ambos, assim, criticam-se um ao outro, apontam um no outro os limites próprios e, dessa forma, reciprocamente se historicizam.

Para fazê-lo, Szondi identifica, na tradição, o momento em que se constituiu a forma do *drama* propriamente dito. Para ele, o drama da época moderna surgiu no Renascimento – quando a forma dramática, após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, concentrou-se exclusivamente na reprodução das relações inter-humanas, ou seja, encontrou no diálogo sua mediação universal. O drama que surge daí é "absoluto", no sentido de que

só se representa a si mesmo – estando fora dele, enquanto realidade que não conhece nada além de si, tanto o autor quanto o espectador, o passado enquanto tal ou a própria convizinhança dos espaços. Tornado inteiramente *presença* e *presente*, e animado por uma dinâmica interna de que o diálogo é o motor exclusivo, o drama constitui-se como forma fechada e completa em si mesma – ele se absolutiza. Por isso, não se incluem no conceito de drama tanto a tragédia antiga quanto a peça religiosa medieval, o teatro mundano barroco ou a peça histórica de Shakespeare etc.

O drama, tal como definido na *Teoria do drama moderno,* não é, assim, algo que se encontre em qualquer tempo ou em qualquer lugar. Também neste sentido poderia se decepcionar com o estudo de Szondi quem esperasse encontrar a visão panorâmica, com visos de exaustividade, uma vez que ele constrói um objeto muito específico, historicamente determinado, que não se encontra em toda parte.

Esse modelo de drama, que, tendo se constituído no Renascimento, desenvolveu-se na Inglaterra elisabetana e, principalmente, no século XVII francês, sobrevivendo no classicismo alemão, Szondi irá encontrá-lo vigente no final do século XIX: ainda na década de 80 desse século, a forma do drama não era "apenas a norma subjetiva dos teóricos", mas "representava também o estado objetivo das obras". Estudando, então, sucessivamente, Ibsen, Tchékhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann, o procedimento de Szondi será o de examinar sistematicamente a contradição crescente, nas peças, entre a forma do drama, presente nelas como modelo não diretamente questionado, e os novos conteúdos que elas tratam de assimilar. O núcleo do confronto, que caracteriza a crise da forma dramática, encontra-se na crescente separação de sujeito e objeto – cuja conversão recíproca era a base da absolutez do drama – separação que mais

e mais se manifesta nas obras, principalmente pela impossibilidade do diálogo e pela emersão do elemento épico.

De certo modo, seria possível descrever a *Teoria do drama moderno* como a história do lento e inexorável avanço do elemento épico no seio da forma dramática, a qual, em princípio, o excluiria. Nesse avanço da "épica encoberta da matéria", o próprio diálogo é progressivamente tomado por funções épicas, tributárias da cisão de sujeito e objeto, quando não se manifesta, paradoxalmente, como insulamento lírico ou até, como é o caso de Tchékhov, literalmente como um diálogo com um surdo. Colocado sistematicamente em confronto com a pureza dialógica de seu próprio modelo – na qual se manifesta a centralidade das relações intersubjetivas –, o drama moderno, rondado pelo solilóquio e pela mudez, pela objetivação e pela reificação, dá testemunho, em sua própria crise formal, de um estado de coisas que Adorno chamaria de "a vida danificada".[7]

Szondi não é nem um pouco enfático a esse respeito, antes pelo contrário. Mas o rigor de seu dispositivo, em seu laconismo abrupto e irretorquível, fala por ele: as transformações da estética teatral em direção às formas modernas e às vanguardas não são lidas simplesmente como a superação do antigo e o avanço do novo, mas são obrigadas, a partir do exame de sua dialética interna, a refluir sobre si mesmas – a refletir-se – e, assim, a deixar entrever a figura de um destino, cujas marcas principais mostram-se como as do isolamento, da regressão, da perda de sentido.

Nessa perspectiva, disse-se antes que, em Szondi, as antigas categorias dos gêneros poéticos, historicizadas de modo decisivo por Hegel, tornavam-se radicalmente dialéticas, ou eram inteiramente assimiladas ao regime da contradição. Nesse discípulo e admirador de Hegel, a imagem da *Aufhebung,* da síntese que supera conservando, dá lugar a contradições que

[7] ADORNO, T. W. *Minima moralia. Reflexões a partir da vida danificada.* São Paulo: Ática.1992.

se põem e repõem continuamente, que permanecem insolúveis e, sob esse aspecto, aparentam-se, antes, à dialética negativa de Adorno, assim como remetem às noções de "alegoria" ou de "tradução", tal como aparecem em Benjamin. Ainda uma vez, o próprio Szondi manifesta, em outro ensaio, perfeita consciência de sua própria posição. Curiosamente, ele a vê como um recuo para antes de Hegel: ao comentar a ideia, também sua, de que em Hegel se dava o "acabamento" da estética clássica alemã, ele afirma: "quem diz acabamento diz, ao mesmo tempo, fim. Não se pode ultrapassar o fim a não ser recuando. Eis porque nada de novo na poética dos gêneros foi criado na sequência do sistema hegeliano (...), ao contrário, foi preciso voltar ao fundamento do hegelianismo, às perspectivas que não dependem do Sistema, ou seja, à concepção romântica da filosofia da história e das relações que ela mantém com os gêneros poéticos. É disso que dão testemunho o livro de Benjamin sobre *A origem do drama barroco alemão* e *A teoria do romance,* de Lukács, escrito dez anos antes. Um e outro escreveram esses livros na sequência de um estudo aprofundado de Schlegel".[8]

Visto dessa perspectiva, o método de Szondi, cujo traço essencial talvez seja o de "estabelecer a cada momento uma relação de oposição, ultrapassando a identidade aparente e revelando a diferença"[9] radica-se, mais longinquamente, em sua predileção pelo conceito de *ironia,* de Schlegel, que tem larga refração em suas outras obras.

Na sequência da análise dessa dramaturgia que, de Ibsen a Hauptmann, configura a "crise do drama", Szondi examinará o que chama de "tentativas de salvamento" da forma dramática. Justamente por tentarem unificar o que irremediavelmente já se cindira, estas "salvações" do drama

[8] SZONDI, P. "La théorie des genres poétiques chez F. Schlegel", In: _____. *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand.* Paris: Gallimard, 1974, p. 126.
[9] BOLLACK, J. (org.). *L'acte critique.* Paris; Lille: Presses Universitairs de Lille; Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1979. p. 151.

permitirão tornar mais patente a contradição insolúvel que se desdobra ao longo de toda a *Teoria do drama moderno*: o "naturalismo" se revelará uma escolha finalmente conservadora, mesmo regressiva, por abrigar-se, na representação compassiva do proletariado como última instância da "naturalidade", contra a fratura que cindia igualmente todos os indivíduos e o conjunto da sociedade. A "peça de conversação" se refugiará em um sucedâneo degradado da antiga efetividade do diálogo – a conversação burguesa –, e só dará bons frutos quando, como em Hofmannsthal ou Beckett, a conversação "se vê no espelho", isto é, quando se volta sobre si mesma para tornar significativo seu próprio vazio. Já a "peça de um só ato", o "confinamento" e "existencialismo" se mostrarão como tentativas de salvar a forma dramática, seja pela redução à exiguidade temporal ou ao conflito mínimo, seja pela redução espacial a núcleos concentracionários, só bem-sucedida em experimentos existencialistas como o de Sartre, em *Huis Clos*, quando a concentração e o estreitamento tornam-se temáticos e são reiterados no plano formal.

As "tentativas de solução" da crise do drama formam a última e mais extensa parte do livro. Nela são examinados mais de dez autores e um encenador (Piscator), do expressionismo a A. Miller, passando por Pirandello e Brecht. Não caberia resumi-la pormenorizadamente aqui, mas talvez seja o caso de dizer que, com todas as diferenças que apresentam entre si, os dramaturgos aí estudados caracterizam-se pela assunção e enfrentamento da crise da forma dramática, não se limitando a manifestá-la ou a procurar refugir a ela. Ao contrário, pode-se dizer que, da perspectiva de Szondi, praticamente todos eles procuraram "solucionar" a crise do drama assumindo como elementos temáticos e formais, tão plenamente quanto possível, os elementos contraditórios em cuja emersão ela se

manifesta e, assim, procurando recuperar para o teatro uma integridade estética à altura dos impasses que ele defronta.

Porém, entre estas análises de Szondi, talvez seja o caso de comentar, ainda que sucintamente, a da obra de Brecht. Se, como se disse anteriormente, é possível ler a *Teoria do drama moderno* como a história da emersão progressiva do elemento épico, é no mínimo curioso que Szondi passe de modo tão célere e francamente redutor justamente pelo dramaturgo que colocou sua obra sob a rubrica englobante de "teatro épico", teorizando e praticando as formas correspondentes em todos os níveis de suas peças e encenações. Szondi, aliás, o reconhece plenamente, com a concisão e o brilho que lhe são peculiares: "Através desses processos de distanciamento, a oposição sujeito-objeto, que está na origem do teatro épico – a auto-alienação do homem, para quem o próprio ser social tornou-se algo objetivo –, recebe em todas as camadas da obra [de Brecht] sua precipitação formal e se converte assim no princípio universal de sua forma". Mas, a despeito dessa percepção, seu enfoque de Brecht praticamente se resume ao comentário do conhecido esquema de oposição entre as formas "dramática" e "épica" de teatro (1931), eximindo-se de exames mais detalhados, seja das suas peças mais importantes, seja da própria evolução do conceito de teatro épico em sua obra. O que pensar desse fato? Que Szondi, analista e historiador da emersão do épico, encontrara em Brecht o "acabamento" de sua própria perspectiva e, assim, tal como no caso da teoria dos gêneros em relação a Hegel, só poderia recuar para antes desse final, ultrapassá-la para trás? Nesse caso, o teatro épico de Brecht seria algo como o deflagrador oculto da pesquisa histórico-sistemática de Szondi? Mas não seria igualmente possível pensar que, dado o contexto alemão dos anos 50, tal como jamais menciona Marx (embora impregnado dele) pela "razão muito fina de distinguir os valores emancipatórios do marxismo das diferentes

realizações que se reivindicam dele",[10] assim também Szondi evita deter-se sobre Brecht? E, ainda, não se poderia levar em conta seu vínculo com Adorno, além de uma possível antipatia em relação às posições políticas de Brecht?

Não é possível, aqui, ir além dessas indagações, mas o tratamento dado a Brecht neste livro de Szondi suscita de imediato um paralelo, no contexto brasileiro, com o conhecido *O teatro épico*, de Anatol Rosenfeld.[11] Este livro excelente deve bastante, aliás, ao estudo de Szondi, como várias vezes indica seu autor, mas salta à vista que Rosenfeld reorganizou de outra maneira o trabalho de Szondi, partindo declaradamente da obra de Brecht, para executar o mergulho nas formas anteriores do teatro épico e, finalmente, desembocar de novo em Brecht, a quem dedica todo o capítulo final. A diversidade de contextos e de propósitos, além das inefáveis diferenças individuais, certamente explicam tais diferenças, cabendo apenas saudar o fato de que ambos esses livros finalmente possam se reencontrar nas estantes brasileiras. Em um e outro, guardadas as diferenças também quanto a esse aspecto, o eixo da reflexão passa pela teoria dos gêneros. No nível em que o fazem, essa teoria tem ainda uma outra função: ela "representa uma possibilidade rara de aplicar rigorosamente uma reflexão de ordem filosófica a um objeto puramente literário".[12] Nesse caso, "a poética dos gêneros restitui ao objeto sua dignidade; a dificuldade de reflexão, à qual nos estudos literários não se está habituado, tem um efeito de distanciamento".[13] Com muito mais razão, essas reflexões se aplicariam ao domínio dos estudos teatrais.

---

[10] Idem, ibidem, p. 263.
[11] ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
[12] BOLLACK, J. *Op. cit.*, p.151.
[13] Idem, ibidem. p. 154.

Muitas vezes já se falou de "nostalgia" em relação aos pontos de vista deste estudo de Szondi.[14] Se levarmos em conta a admiração franca com que ele recolhe e analisa as soluções mais brilhantes e inventivas da dramaturgia contemporânea, veremos que essa palavra talvez não seja adequada. Mas não resta dúvida de que a sua adesão tão rigorosa ao teatro e, nele, ao drama em seu estado mais puro – constituído de presença e presente, inteiramente situado na esfera do intersubjetivo e mediatizado pelo diálogo –, tem algo de um anacronismo bem pensado: demonstra que ele se volta para uma época, por mais imperfeita que fosse, em que a divisa do homem talvez não precisasse ser aquela frase de Balzac, que ele cita mais de uma vez, e com a qual praticamente termina seu livro: "*nous mourrons tous inconnus*".

[14] Cf. FRANK, Manfred, In: BOLLACK. J. *Op. cit.*, pp. 93 e 94.

Brecht e o Brasil – Afinidades eletivas

Brecht e o Brasil – Afinidades eletivas

A obra de um grande escritor, como a de Brecht, certamente oferece muitas e diversas coisas aos muitos e diferentes leitores que dela se aproximam. Ele próprio quis assim: se não desejou que ela fosse *tudo* para *todos,* ao modo do gênio metafísico que projetasse a obra absoluta, ele quis ao menos escrever algo para cada ocasião, conforme deixa perceber em sua emulação de Shakespeare. Aproxima-se, assim, por um lado, de seu compatriota Goethe, *poeta de circunstância,* em um sentido muito profundo e, por outro lado, desse modelo incontornável para o projeto alemão de edificar um teatro nacional clássico – William Shakespeare, em quem a consciência de *repertório* ultrapassa aquela de um chefe-dramaturgo para incidir, já, sobre as situações capitais da vida mesma.

Em alguma medida, essa riqueza e essa especificidade podem se abrir também, é claro, para um brasileiro que dessa obra se aproxime. Mas

se ele tiver alguma consciência de seu lugar, isto é, se conservar um olho posto na circunstância brasileira, mais cedo do que imagina irá reencontrar no autor alemão, não obstante as muitas diferenças, alguns dos nós e conflitos principais que constituem o solo de sua própria experiência intelectual, justamente naquilo que talvez a caracterize como mais especificamente *brasileira.*

De forma curiosa, esse encontro Brecht-Brasil de que se fala aqui não se dá nas águas do Brecht mais imediatamente internacionalista. Ao contrário, é lá onde ele é mais caracteristicamente alemão que parece falar de modo mais direto à circunstância brasileira. Essa atração entre subitânea e inesperada, mas que parece determinada desde sempre por um fundo comum que se oculta, é difícil deixar de chamá-la de *afinidade eletiva.* Não se trata, portanto, daquela aproximação determinada pela influência ou pela recepção de Brecht no Brasil – questão das mais relevantes e instrutivas – mas de algo de outra ordem, que diz respeito aos dilemas culturais básicos, que determinam o próprio ponto de vista do escritor e, portanto, comprometem a própria dimensão projetual das obras literárias. Talvez se pudesse dizer que essa afinidade eletiva possui, então, teor epistemológico (se me permitem o termo) e que, assim, trata-se de algo como uma aproximação que é da ordem da permanência e do devir, não da nostalgia – rubrica sob a qual a rapidez oportunista tenta sepultar toda aproximação atual de Brecht.

Claro que, à primeira vista, são as diferenças que mais nos chamam a atenção. Elas são muitas e fortes, e uma delas já se começou a indicar acima: onde encontrar entre nós essa dimensão de consequência da obra de arte, que a faz ter como parâmetro último a própria vida, tão poderosa em Brecht, que empenha todo o sujeito e o seu destino em sua constituição implacável? Ela chega como uma surpresa, melhor, como um

choque, em uma ambiência onde a experiência cultural tinha e tem muito de ornamental, ou seja, de algo que não se leva inteiramente a sério. Quem quer que não faça o jogo dessa festa pobre em que se simula o teor de verdade do pensamento e da arte, experimenta o sentimento de presenciar uma comédia intelectual, cujos fundamentos maciçamente antidemocráticos – de exclusão e privilégio – não permitem ver como engraçada, mas como oscilante entre o ridículo e o abjeto. A simples dimensão de consequência, como constitutiva da obra, já tem caráter subversivo nesse meio.

Assim, as diferenças que o encontro de Brecht permite experimentar não são algo a desprezar, mas a experimentar tão amplamente quanto possível. A atração, de início, se dá pelos antípodas, e pode ser proveitosa.

Mas lá mesmo, em nossos maiores autores, onde essa dimensão de consequência se frustra – no auge da diferença, portanto – é que se pode ver repontar o referido solo comum da experiência intelectual. Nesses escritores, desde Machado de Assis e mesmo antes, esse movimento frustrado, tão característico, não é falta de talento ou de empenho. Ele testemunha, antes, sua fidelidade a uma matéria histórica que, para o grande artista, nunca é o caso de falsear. Não é outra coisa, aliás, que os faz ser o que são.

Na circunstância brasileira, feita de acomodações sucessivas, sempre pelo alto, nenhum desses autores encontrou a radicalização histórica que permitiu, em Brecht, seu radicalismo particular, mas, como ele, cada um dos nossos autores fez a experiência de confrontar uma descontinuidade e um deslocamento radicais, fazendo dele o núcleo mesmo de sua obra.

A ênfase nas formas da continuidade, que crescentemente se foi desenvolvendo na obra de Brecht, é reação contraditória a uma experiência radical do descontínuo, vivida como perdição e ruína. É preciso ter

consciência de que essa é das faces menos reconhecidas de seu trabalho, empanada tanto pela voga do *jovem Brecht* quanto pela vulgata brechtiana do *engajamento,* mal compreendido, muitas vezes intencionalmente, como instrumentalização e imediatismo absolutos da produção artística.

De fato, no Brecht das primeiras peças – *Baal*, *Tambores na noite*, *Na selva das cidades...* – algo como uma paixão da destruição dá ímpeto à escrita. Bernard Dort encontra, nesse Brecht, o ritmo de um "tempo da destruição"[15], e Hans Mayer fala de um "anticulto da desaparição" e, mesmo, de uma "fascinação da morte e da destruição"[16]. Em 1925, nos seus *Escritos sobre política e sociedade*, Brecht mesmo próprio escreverá: "Eu não experimento a necessidade de que um só pensamento meu permaneça; gostaria, ao contrário, que tudo fosse consumido, assimilado, aniquilado".

É certo que o impulso agressivo e destruidor jamais desaparecerá da obra de Brecht, mas não é menos notável a transformação de função por que virá a passar. Especialmente depois da *Opera dos três vinténs*, tem-se a sensação de encontrar um Brecht avesso a esse primeiro. Tornam- se mais e mais numerosos e integrados, na sua obra, os recursos da continuidade, isto é, os dispositivos que visam a assegurar sua duração, sua reposição e integridade. Não é possível esgotá-los aqui, mas a noção de *modelo* ganha posição central em seu trabalho: a peça, que não hesita em retomar e variar um modelo, se faz, ela própria, *modelizante,* visa à sua reprodutibilidade; multiplicam-se os textos e livros-modelo de encenações, e Brecht passa a avançar a noção, esdrúxula para uma sensibilidade pós-romântica, de "imitação soberana", criticando o vulgar desprezo que se tem "pela difícil arte de imitar". Ainda nessa linha, peças-chave da dramaturgia alemã e internacional (da Antiguidade Clássica ao mundo moderno) são refundidas e integradas ao *corpus* brechtiano. As peças não mais se sucedem,

[15] DORT, B. *Lecture de Brecht*. Paris: Seuil, 1960, p. 32-44.
[16] MAYER, H. *Brecht et la tradition*. Paris: L'Arche, 1977.

simplesmente, umas às outras, mas passam a ser pensadas como conjunto integrado, dando à noção de *repertório* de um único autor um sentido que ela não mais conhecera desde Shakespeare. Passa, também, a escrever no que ele próprio chamou de *Basic German*, deixando claro que tem "muitas fronteiras a cruzar": políticas, de classe, de língua, de cultura etc. – uma espécie de hiper-tradutibilidade sendo aí diretamente visada. Tradutibilidade, retomada da tradição, continuidades históricas, refacção do conceito de imitação, repertório, caráter modelizante da produção: torna-se dominante, agora, a ênfase nas continuidades.

O que subjaz a essa transformação? As razões são muitas e complexas, mas, mesmo sob o risco de simplificação excessiva, é possível indicar o essencial. É certo que o nazismo e o exílio são determinantes dessa atitude, ao se imporem como experiência de ruptura violenta, de destruição do campo da cultura, o que faz ver com outros olhos os potenciais de clarificação e organização que este guardava em seus momentos fortes. Mas ambos, nazismo e exílio, funcionam, antes, como instância de *cristalização* de uma experiência que, a rigor, começara anteriormente – a experiência do poder desagregador da forma-mercadoria, do qual ambos se revelaram, na verdade, momentos exponenciais. Foi, de fato, ao experimentar na *Ópera dos três vinténs* e nos acontecimentos subsequentes (o filme, o processo judicial, a polêmica pública etc.), que, sob o império do mercado, "tudo que é sólido se desmancha no ar", que Brecht se deu conta do caráter unilateral e finalmente ingênuo de suas anteriores tendências à destruição e ao aniquilamento.

É essa experiência que o levará ao reencontro dialético com os projetos dos clássicos nacionais, Lessing, em certa medida, mas principalmente Schiller e Goethe. Brecht reconhecerá então, em seu esforço para a formação de uma literatura nacional, uma situação análoga à sua

própria. Em ambos os casos, ele verá, o esforço pela *Bildung* é determinado pela *miséria alemã,* que de modo sombrio se reedita em seu próprio tempo, em pleno Séc. XX. Então, como agora, uma cultura fragmentária, assinalada por aguda descontinuidade, vê confrontar-se o atraso que lhe é peculiar ao avanço de novas ideias e novas formas sociais, num universo que lhe é mais que contíguo, do qual ela finalmente participa, em posição deslocada. Se, antes, eram as ideias da Revolução Francesa que se viviam como igualmente presentes e deslocadas no contexto fragmentado e semi-feudal da Alemanha, agora eram as ideias socialistas que se experimentavam como que em regime de inversão ou perversão no contexto regressivo da nazificação alemã. A reedição sombria de circunstâncias análogas impõe a percepção da História como pesadelo, como forma regressiva do eterno retorno do mesmo (percepção que se irá refratar de outro modo nas obras de Benjamin e Adorno) – evidenciando coordenadas trans-históricas da experiência intelectual: sobre o pano de fundo da referida fragmentação, experiência do deslocamento das ideias progressistas em contexto regressivo, e do convívio, sempre incongruente, de exigências modernas e arcaicas igualmente impositivas.

O encontro desse peculiar concurso de circunstâncias fere de imediato a atenção de quem observa a situação brasileira. Este logo reconhece, aí, não obstante as diferenças, coordenadas análogas àquelas que constituem o solo histórico da própria experiência intelectual que lhe diz respeito de mais perto. Sobre um fundo de fragmentação e descontinuidade dos esforços produtivos, é inevitável ao brasileiro, que se não ilude, o sentimento de uma permanência perversa de situações arcaicas, que se ultrapassam sem que sejam superadas. Nesse contexto, é central a experiência do deslocamento de ideias socialmente avançadas,

simultaneamente presentes e descabidas – situação peculiar para a qual Roberto Schwarz encontrou a fórmula das "ideias fora do lugar".

Em qualquer plano em que se considere a *Bildung,* nessa situação, seja no nível do sujeito individual, da constituição da obra ou da cultura, multiplicam-se as formas de conjunção incongruente de regimes arcaicos e modernos, notadamente aquelas que supõem, respectivamente, a autonomia do indivíduo e sua dependência pessoal direta. Também aqui, a identificação, a análise e a *enformação* desses embates do descontínuo e do contraditório fazem o núcleo vivo das obras capitais de nossa literatura. Nossos trabalhos artísticos e intelectuais mais relevantes só o são na medida em que o realizam.

A obsessão pela *Bildung* tem, sob esse aspecto, matrizes semelhantes em ambas as culturas. No Brasil, como se sabe, ela constitui verdadeira *ideia fixa,* para usar a expressão machadiana, e, para além de suas manifestações amalucadas, responde pela fieira de obras centrais de *interpretação* do Brasil que têm, todas, em seu título ou subtítulo, a palavra *formação:* de Caio Prado Jr. e Gilberto Freyre a Antonio Candido e Celso Furtado, entre outros. No plano internacional, Brecht é dos raríssimos autores contemporâneos a oferecer aos brasileiros a contrapartida crítica e radical desse esforço pela formação, desenvolvido desde bases em parte semelhantes. De certo modo, é para aquele a quem é negada a posição do centro, os que têm como lote a dualidade constitutiva, que é posta a ocasião de realizar os esforços de totalização e de libertação do que é essencial nos fenômenos históricos.

Não se trata, entretanto, de algo *dado,* mas, a cada vez, de uma conquista a se fazer, dialeticamente. O superior alcance estético e o poder de antecipação dos clássicos alemães e deste seu herdeiro em nosso século, Brecht, assim como a alta qualidade estética e o caráter antecipatório de um

Machado de Assis devem-se à sua capacidade de transformar a desvantagem em vantagem, isto é, a posição deslocada em ponto de vista privilegiado para investigar e levar às últimas consequências o que, no centro do sistema, não se desvela com a crueza com que o faz na sua periferia. Sob esse aspecto, de certo modo reencontramos, Brasil e Alemanha, critérios de excelência que derivam de um mesmo padrão propriamente excêntrico, nem sempre imediatamente acessível em países centrais da evolução capitalista.

É ponto pacífico, em nossos estudos literários, o reconhecimento e investigação da influência francesa, dominante desde meados do Séc. XVIII, em nossa formação. De sua amplitude e peso, não temos dúvidas. Mas de certa maneira, dos franceses emprestamos principalmente algo como o quadro geral de um sistema literário e a formulação *positiva* de nossas próprias aspirações à constituição de um cânone, com dimensão identitária afirmativa. Mas cada vez que nossa dualidade mais funda nos atingiu, a cada vez que se tratou de dar forma aos impasses e contradições de nossa formação supressiva, e às singularidades e pulsões esquisitas que ela põe em cena, foi com os alemães – os escritores e pensadores alemães – que nossos escritores dialogaram, às vezes de forma surda e subterrânea. Foi em diálogo com Goethe e Schiller que Gonçalves Dias formulou o sentimento nacional e metafísico de deslocamento. Foi ainda em diálogo oculto com Goethe que Machado de Assis deu forma ao *Esaú e Jacó,* e modelou a demanda de impossível própria aos nossos faustos periféricos, aos nossos Napoleões de Barbacena e do Catete. Aos mesmos faustos e aos desvãos mais ocultos do *Meister* goethiano voltou-se Guimarães Rosa para dar corpo aos abismos de dualidade que fazem o *Grande Sertão,* assim como foi em diálogo com os alemães que Mário de Andrade procurou figurar a situação dilacerada do intelectual em situação regressiva, no *Amar, verbo intransitivo* e outros textos. A investigação dessa afinidade eletiva ainda mal começou, e só

ganharíamos se pudéssemos levá-la adiante. Se a porta para fazê-lo for, em algum caso, a de Brecht, tanto melhor: ao menos não será a porta da direita.

PARTE II

Formação supressiva

Literatura e modernização no Brasil

O ritmo singular de uma formação histórica

Literatura e modernização no Brasil

O ritmo singular de uma formação histórica

A observação imediata da realidade brasileira pode dar lugar, simultaneamente, a duas experiências do tempo aparentemente antagônicas e incompatíveis: de um lado, o sentimento de uma renitência do passado, que como que se recusa a passar, e se supõe imutável, invadindo o presente sobretudo sob a forma da persistência de relações sociais arcaicas, cuja marca colonial é indisfarçável; de outro lado, a percepção de uma mudança vertiginosa, que tudo subverte – dissolve vínculos sociais tradicionais, pulveriza instituições aparentemente sólidas (família, Estado, religião, costumes etc.) e transforma de modo inaudito até mesmo o meio físico e o ambiente natural.

A primeira dessas experiências, a da renitência do passado, pode-se dizer que está no centro mesmo da moderna historiografia

brasileira, conforme testemunham as palavras de um de seus principais fundadores, Caio Prado Jr.:

"Analisem-se os elementos da vida brasileira contemporânea; 'elementos' no seu sentido mais amplo, geográfico, econômico, social, político. O passado, aquele passado colonial que referi acima, aí ainda está, e bem saliente; em parte modificado, é certo, mas presente em traços que não se deixam iludir. (...) Na maior parte dos exemplos, e no conjunto, em todo caso, atrás daquelas transformações que às vezes nos podem iludir, sente-se a presença de uma realidade já muito antiga que até nos admira de aí achar e que não é senão aquele passado colonial. (...) Não me refiro aqui unicamente a tradições e a certos anacronismos berrantes que sempre existem em qualquer tempo ou lugar, mas até a caracteres fundamentais da nossa estrutura econômica e social."[17]

Embora de outro ponto de vista, é esse mesmo sentimento do tempo que anima a obra de outro *clássico moderno* da interpretação do Brasil, Sérgio Buarque de Holanda, cujo *Raízes do Brasil* tem como ponto de fuga a necessidade de se superar as "sobrevivências arcaicas, que o nosso estatuto de país independente até hoje não conseguiu extirpar". Em seguida, ele próprio tratará de explicar de que "sobrevivências arcaicas" se trata:

"Em palavras mais precisas, somente através de um processo semelhante teremos finalmente revogada a velha ordem colonial e

[17] PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 10-11.

patriarcal, com todas as consequências morais, sociais e políticas que ela acarretou e continua a acarretar."[18]

Em diferentes linhagens metodológicas e políticas, esse mesmo peso de uma presença maciça do passado colonial no presente da vida brasileira é investigado nas obras seminais de Gilberto Freyre, Raymundo Faoro, Florestan Fernandes, Celso Furtado[19], para não mencionar senão alguns dos maiores dentre os criadores da tradição moderna de interpretação do Brasil, tradição que conhecerá ainda importantes desdobramentos mais recentes, os quais lhe conservarão o espírito, aprofundando-o e especificando-o.

Já a segunda daquelas experiências do tempo, a da voragem transformadora que nada deixa intacto, começou a se impor à percepção das ciências sociais, da antropologia e da historiografia sobretudo a partir do 2º pós-Guerra, quando seu movimento se acelera e apresenta resultados muitas vezes catastróficos. Mas se essa percepção é ainda relativamente incipiente e esparsa nas ciências humanas e sociais, ela ameaça concentrar-se de modo mais decisivo no campo das artes, notadamente na literatura. Obras maiores e menores, de perspectivas e tonalidades diversas, vêm compondo um painel difícil e fragmentário em que se registram e analisam os efeitos avassaladores da onda de modernização das últimas décadas. Assim, a quase ignorada Clarice Lispector de perspectiva social, de *A cidade sitiada* e de *A hora da estrela*, por exemplo, mas também a

---

[18] BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988, p. 135.

[19] FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1961.
FAORO, Raymundo. *Os donos do poder* . 2. v. São Paulo: Editora Globo, 2000.
FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1959.

das crônicas sobre a atualidade, o primeiro Rubem Fonseca, de *Feliz ano novo*, o Chico Buarque de *Estorvo* e *Benjamin*, o Paulo Lins, de *Cidade de Deus*, e mesmo o João Ubaldo Ribeiro, de *Viva o povo brasileiro*, para citar alguns dos mais notórios, cada um a seu modo, vêm anotando o esgarçamento do tecido social, a pulverização das referências tradicionais e a correspondente derrelição das massas populares.

Apenas muito recentemente, embora com força, a percepção dessa potência dissolvente chegou à crítica literária brasileira, atingindo-a no seu núcleo mais resistente, constituído em torno da noção de *formação*. É justamente a respeito da ideia de *formação* que Roberto Schwarz formulou essa hipótese radical:

"Uma [hipótese] é de que ela [a ideia de formação], que é também um ideal, perdeu o sentido, desqualificada pelo rumo da história. A nação não vai se formar, as suas partes vão se desligar umas das outras, o setor 'avançado' da sociedade brasileira já se integrou à dinâmica mais moderna da ordem internacional e deixará cair o resto. Enfim, à vista da nação que não vai se integrar, o próprio processo formativo terá sido uma miragem que a bem do realismo é melhor abandonar. Entre o que prometia e o que cumpriu a distância é grande."[20]

Todos os que acompanham o debate brasileiro sabem que a noção de formação configurou-se, nele, como uma espécie de *ideia reguladora*, que forneceu a intelectuais de variados quadrantes horizonte e critérios por meio dos quais balizar e qualificar as vicissitudes da constituição do país. Como se vê, a força de

[20] SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 57.

transformação – que talvez fosse melhor chamar de dissolução – atinge agora o próprio *metro* pelo qual o país procurou medir-se, retirando-lhe as referências centrais que lhe permitiam pensar-se e projetar-se. Na esteira dessa hipótese radical, dirá o mesmo crítico a respeito da literatura: "no momento, o sistema literário nacional parece um repositório de forças em desagregação. Não digo isso com saudosismo, mas em espírito realista"[21]. Trata-se, de fato, de acontecimentos de grande monta, aos quais, ao nosso ver, a crítica literária não pode ficar alheia, sob pena de perder o próprio senso de realidade e de mergulhar de vez na pura repetição de ideologias e na irrelevância.

Todavia, no coração mesmo da crise da ideia de formação se repõe aquela dupla experiência do tempo de que falávamos no início destas linhas. Por um lado, como se pôde ver na reflexão de R. Schwarz, essa crise consiste no agravamento, senão na perenização, dos principais males herdados da colonização: a exclusão "interna" de grande parte da população do país e o aprofundamento da dependência externa – o que reforça o sentimento de renitência do passado; por outro lado, trata-se da aceleração extrema de um movimento de transformação, que tende a dissolver as estruturas dificultosamente formadas ao longo do processo formativo – o que renova a percepção da mudança vertiginosa.

Tudo isso indica que, na realidade, não estamos agora diante de um processo radicalmente novo, mas, sim, diante da exasperação, até o paroxismo, das características fundamentalmente contraditórias que regeram e regem a modernização brasileira, desde o processo de constituição do país – com o qual, na verdade, a

[21] Idem, ibidem, p. 58.

referida modernização se confunde e forma uma única peça. A esse processo de modernização já se chamou, muitas vezes, com justeza, *modernização conservadora*, porque não se trata, na sua essência, de uma contínua modernização do país que se processa *apesar* do atraso parcialmente conservado, o qual seria preciso também superar, mas, sim, de uma modernização que se processa *através* do atraso ou *por meio* de sua reposição continuada. Por isso, no seu núcleo, encontra-se sempre essa experiência dúplice, na qual se cruzam, em quiasmo, o sentimento da mudança avassaladora e o de renitência do passado. Talvez não haja nada, no que há de realmente crucial na vida pensada do Brasil, que não responda de algum modo à experiência dessa contradição, à qual, ainda recentemente, Paulo Eduardo Arantes deu expressão mais geral, em um estudo significativamente intitulado *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*[22].

Na verdade, a definição da modernização conservadora brasileira como um processo unitariamente contraditório é fruto do trabalho acurado de uma ou duas gerações de intelectuais que, a partir das bases lançadas pelos fundadores acima mencionados, procuraram superar de modo consistente as tradicionais interpretações dualistas do Brasil. Integram-nas, entre outros, historiadores, como Fernando Novais, Emília Viotti da Costa, Luiz Felipe de Alencastro; sociólogos, como Maria Sylvia de Carvalho Franco, Fernando Henrique Cardoso, Francisco de Oliveira; críticos literários, como Antonio Candido e Roberto Schwarz, e pensadores, como Paulo Arantes.

Entre os historiadores, polêmicas especializadas à parte, é consensual encontrar na emancipação política do Brasil, a

[22] ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

Independência, o momento decisivo e o paradigma da modernização conservadora[23]. Em resumo brevíssimo, escrito por Roberto Schwarz, pode-se ler:

"É sabido que a emancipação política do Brasil, embora integrasse a transição para a nova ordem do capital, teve caráter conservador. As conquistas liberais da Independência alteravam o processo político de cúpula e redefiniam as relações estrangeiras, mas não chegavam ao complexo sócio-econômico gerado pela exploração colonial, que ficava intacto, como que devendo uma revolução. Noutras palavras, o senhor e o escravo, o latifúndio e os dependentes, o tráfico negreiro e a monocultura de exportação permaneciam iguais, em contexto local e mundial transformado."[24]

Não custa acrescentar que, nesse mesmo passo modernizador, conservava-se também o regime monárquico e, no trono, o herdeiro da dinastia de Bragança, o qual seria Pedro I do Brasil e Pedro IV de Portugal.

Como se vê, no momento mesmo da constituição da nação independente, a herança colonial se concentra e se relança para adiante, criando-se, então, uma espécie de *ritmo fundamental da formação histórica brasileira*, que o futuro viria a repercutir indefinidamente. De fato, de lá para cá, pode-se dizer que história brasileira se tem processado como uma sucessão de modernizações

---

[23] NOVAIS, Fernando. *Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial*. São Paulo: Hucitec, 1979.
Idem. "Passagens para o Novo Mundo". *Novos Estudos – CEBRAP*. São Paulo, n. 9, julho de 1984.
ALENCASTRO, Luiz Felipe de. "La traite negrière et l'unité nationale brésilienn". *Revue Française d'Histoire d'Outre-Mer*, v. 66, p. 244-5, 1979.
[24] SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990, p. 36.

conservadoras. Assim como a Independência, também a abolição da escravatura e a República se deram como conciliações pelo alto, com a correspondente exclusão das massas populares, reiteradas depois pela relativa industrialização, pelos golpes militares e pela recente "modernização" financeira de corte neoliberal, que vem até os nossos dias.

O que se dá a ver aqui, portanto, é que a questão da modernização, no Brasil, não é apenas uma questão entre outras, mas, sim, que ela se confunde com a própria constituição do país e lhe dita o ritmo singular de sua formação histórica[25]. Nessa condição, ela repercute em todos os quadrantes de sua vida pensada e, ao longo do tempo e à custa de muito esforço intelectual, enraizou-se profundamente nas ciências humanas e sociais, nas quais tem encontrado formulações apuradas, que contribuem para definir seu sentido e alcance.

Entretanto, como se sabe, as ciências humanas são de implantação relativamente tardia no Brasil, país que só conheceu a universidade propriamente dita já no segundo quartel do Séc. XX. Até então, e mesmo depois, a literatura foi o principal meio de investigação do país sobre si mesmo. Nesse sentido, também a literatura não é, no Brasil, uma manifestação cultural entre outras, mas o *organon* privilegiado de seu autoconhecimento e impulso formativo. Nessa qualidade, ela apropriou-se antes e, provavelmente, mais amplamente daquela questão central da formação histórica do Brasil do que já puderam fazer as humanidades. O problema reside em que a crítica e a historiografia literárias ainda estão longe de extrair todas as consequências da centralidade da questão da

[25] Tomamos emprestada parte da formulação a ARANTES, Paulo Eduardo, *Op. cit.*, p. 54.

modernização para a análise de seus materiais próprios. Os casos em que isso ocorre ainda são exemplos tão brilhantes quanto relativamente isolados. Sirvam de amostra os estudos de R. Schwarz sobre Machado de Assis.[26] Neles, a análise dos textos vai além da esfera literária e permite formulações originais também sobre a própria formação do Brasil, o que indica, além, naturalmente, da capacidade invulgar do crítico, as enormes potencialidades explicativas do material literário, em grande parte ainda à espera de quem saiba ativá-las. Trazer, em toda consciência, a questão da modernização brasileira para o centro do debate literário talvez seja uma providência útil para se abrir caminho nessa direção.

[26] SCHWARZ, Roberto, 1990.
Idem. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
Idem. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Variação machadiana sobre o tema da formação

Es dürfte leicht zu erweisen sein, dass Brasilien weniger eine konstitutionelle Monarchie als eine absolute Oligarchie ist.

Machado de Assis.

Variação machadiana sobre o tema da formação

Ninguém ignora, em boa-fé, o alcance que obteve a noção de *formação* nas mais variadas *interpretações do Brasil,* em particular naquelas que, depois do primeiro quartel do Século XX, sucederam-se ao longo dessa centúria e até bem perto de nossos dias. Tornou-se quase um *topos,* no âmbito das *educações para o Brasil* minimamente ambiciosas, repassar a reiterada presença dessa noção no título, no subtítulo, quando não no corpo mesmo das obras da referida modalidade, de que são exemplos maiores as *formações* de Caio Prado Jr., Celso Furtado, Raymundo Faoro, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e, *last but not least,* Antonio Candido.

Não é aqui, de toda evidência, o lugar para se examinar as obras ditas clássicas desses e de outros autores, para o que, ademais, falecer-me-iam tempo e competência. Mas é igualmente notório que tais obras, em geral, quando se ocupam de fenômenos imediatamente sociais e políticos,

referem-se a processos inconclusos, entravados ou, por sua própria natureza, sofreadores de dinâmicas de desenvolvimento e integração. Exceção notável seria justamente a obra capital de Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (1959), que descreveria um processo de algum modo concluído, a saber, a integração normalizada de autores, obras e público (um *sistema* literário mínimo), a que teria chegado o movimento de constituição da literatura brasileira, entendido como a acumulação literária que, aos poucos, logrou adensar uma tradição local, articulando-a com a sociedade, também em formação.

O ponto de chegada desse processo seria a obra de Machado de Assis, notadamente sua obra de maturidade, assinalada pelo aparecimento, em 1880, das *Memórias Póstumas de Brás Cubas,* quando o escritor, em movimento de dupla *Aufhebung,* superaria a si mesmo e a nossa novel tradição, subsumindo, em novo plano, o clima abafadiço de uma e o acanhamento da outra. Não há, nessa obra de Antonio Candido, é bem verdade, declarações peremptórias a respeito de tais subsunções. O Autor se avém com a matéria brasileira em toda prudência e discrição, de modo que tal perspectiva é antes projetada ou sugerida que fixada, o que, a meu ver, não diminui nem desmerece a obra, antes pelo contrário. De fato, como se sabe, Machado de Assis não figura, nesse livro, de corpo inteiro. A *Formação da literatura brasileira* se detém às portas do seu advento, a bem dizer, na iminência dele. Assim, o mestre, que não figura na obra, está nela em toda parte, na medida em que, mais que ponto de chegada a que tudo conduz, ele constitui o ponto de fuga que, ausente embora, *orienta* o conjunto dos lineamentos históricos e críticos, se não for presumir demais[27].

De todo modo, a *Formação da literatura brasileira,* mediante inclusive o referido jogo de presença-ausência que faz parte de seu sistema

[27] Para um conjunto de excelentes percepções dessa obra de A. Candido, cf.: SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras.* São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

de virtudes, dá por *formada,* com e pelo advento de Machado de Assis, a literatura brasileira, raciocínio por assim dizer *estrutural,* que transparece até mesmo no fato de ocupar-se com os estágios *formativos,* detendo-se, mosaicamente, no limiar do que se apresenta *já formado.*

Ressalvadas a sutileza e a prudência dessa obra, em cuja discrição ama ocultar-se o que guarda de experimentalismo crítico e historiográfico, é bem verdade que o mencionado raciocínio estrutural, de que é portadora, de algum modo transitou em julgado e transfundiu-se na consciência comum, a qual, ao longo das décadas posteriores a seu surgimento e até bem recentemente, considerou que, entre nossas formações truncadas ou tão tardias que parecem *póstumas,* isto é, que parecem advir depois de seu tempo próprio, a literatura entretanto se formara, e que o fizera com o mestre do Cosme Velho. Convivendo, na completa excepcionalidade, com amigos estudiosos de artes plásticas, arquitetura, música e, por que não, filosofia[28], deles ouvi frequentes vezes, dirigida ao presumível estudante de literatura que era eu, a observação de que gostariam bem de contar, no terreno brasileiro de suas respectivas áreas de interesse, com uma formação bem lograda e, como signo distintivo desta, com um Machado de Assis, ou seja, com um conjunto de obras-primas que, pelo condão que é o delas, daria estrutura e conformação a campos de estudo as mais das vezes resvaladiços ou evanescentes.

Quanto a mim, que não me sentia assim tão confortavelmente instalado no campo da literatura brasileira (e hoje ainda menos que ontem), recebia com alguma surpresa tal observação, mas, bem pesadas as coisas, não podia deixar de dar certa razão aos colegas. Não deixa de ser verdade (embora essa verdade talvez pertença apenas ao passado, de um modo mais radical do que hoje suspeitamos) que a literatura foi o *organon* pelo qual o

[28] Refiro-me aos seminários que, durante anos, nos reuniram na casa de Sandra, João Marcelo e Ricardo Terra, e que, um dia, um de nós chamou de Círculo Estético do Jabaquara.

Brasil, no vaivém de seus surtos formativos, procurou figurar-se, se não conhecer-se a si mesmo. Na relativa precariedade ou na ausência - em particular, mas não só - oitocentista de historiografia, sociologia, filosofia, crítica etc., coube principalmente à literatura a função de aparelho reflexivo/prospectivo com que o País desdobrava sua enroscada formação social, cultural e política, aparelho de que são peças constitutivas as partes de ilusão, compensação imaginária e ideologia. Salvo engano, a decantada acumulação literária brasileira teve por eixo esse voltar-se do País para si mesmo, movimento de que foram em parte conscientes, em graus diversos, vários de seus principais agentes. Embora esse raciocínio, em melhores trajes, faça parte das formulações do mesmo Antonio Candido e, posteriormente, das de outros *uspianos* ilustres, será difícil reduzi-lo a uma das indigitadas *manias* dessa comarca acadêmica, ditas antipovo, tardo-iluministas ou logocêntricas. Bastaria, para se ver que não se trata de mania municipal, o exemplo de uma obra de estudioso insuspeito de simpatia pelo clã, Afrânio Coutinho, que também tratou, à sua maneira, de historiar essa mesma vocação reflexiva nacional em seu A *tradição afortunada: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira.*[29]

Além disso, tudo indica que Machado de Assis, por mais títulos do que se costuma postular, tem mesmo parte ligada com a noção de formação, tal como ela se configurou nestas latitudes. Mais do que ser ele próprio a figura central do processo formativo da literatura, ou o seu ponto de irreversibilidade, o que já seria muito, é bastante provável que em sua obra ele tenha dado corpo pela primeira vez ao *modelo da formação,* entendido aqui como dispositivo de interpretação construído *ad hoc,* ou seja, no diálogo, ou melhor, no corpo-a-corpo com as peculiaridades de uma matéria histórica – a brasileira – que se tratava justamente de compreender e

[29] COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira.* Rio de Janeiro/São Paulo, José Olympio/ Edusp, 1968.

de pôr em perspectiva. Esse modelo chega a si mesmo, isto é, alcança expressão teórica e postulação metodológica (discretas) entre os anos 40 e 50 do Século XX, quando surgem as suas versões mais aceradas, a *Formação do Brasil contemporâneo*[30] (1942), de Caio Prado Jr., e, mais tarde, a dita *Formação*, de A. Candido. Nessas obras, o modelo da formação chega a si mesmo na medida em que mostra qual é o fio de seu gume, vale dizer, revela sua especificidade e originalidade entre os demais padrões historiográficos. Curiosamente, esse alcance não se manifesta, em primeira instância, como força imediatamente expansiva, mas, ao contrário, como capacidade de cortar na própria carne, isto é, de aceitar e produzir sua própria limitação. Com efeito, ambas as obras operam na longa duração (proporcional, é claro, ao nosso "tamanho fluminense"[31]), mas escolhem não começar *ab ovo* a interpretação dos processos formativos que estudam, assim como escolhem deter-se antes de dá-los por inteiramente consumados. Uma e outra concentram-se naqueles pontos do processo em que uma forma dada ameaça precipitar-se – "momentos decisivos", no título de Candido – e, nos dois casos, em estrita adesão à matéria em causa: para ambas as obras, o momento entre todos decisivo será aquele em que, no movimento às vezes subterrâneo em que se prepara a emancipação política do País, a herança colonial se reúne e concentra, em seus resultados, para ser relançada na constituição do estado-nação. A. Candido, como se sabe, estuda a formação da literatura brasileira a começar dos finais do Século XVIII, quando os nativismos árcades da colônia prenunciam o que virá, para concentrar-se, a partir dos primeiros românticos, nos esforços para se construir uma literatura nacional; Caio Prado Jr., embora julgue necessário recuar a um balanço do "sentido da colonização", deixa claro que seu ponto

---

[30] Prado JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. 18. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
[31] ALENCAR, José de. "Carta" aposta ao romance *Senhora*. In: _____. *Obra completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Aguilar, p. 1210 ss. A expressão, aqui abreviada, Alencar a emprega para referir-se à dimensão necessariamente acanhada, e, assim, de "cunho nacional", dos heróis de seus romances.

de vista interpretativo encontra o foco na precipitação do movimento emancipatório, deflagrado pela transferência da sede da monarquia portuguesa e consubstanciado na independência. Nas palavras dele mesmo:

"Para o historiador, bem como para qualquer um que procure compreender o Brasil, inclusive o de nossos dias, o momento é decisivo. O seu interesse decorre sobretudo de duas circunstâncias: de um lado, ele nos fornece, em balanço final, a obra realizada por três séculos de colonização e nos apresenta o que nela se encontra de mais característico e fundamental, eliminando do quadro ou pelo menos fazendo passar ao segundo plano, o acidental e o intercorrente daqueles trezentos anos de história. É uma síntese deles. Doutro lado, constitui uma chave, e chave preciosa e insubstituível para se acompanhar e interpretar o processo histórico posterior e a resultante dele que é o Brasil de hoje. Nele se contém o passado que nos fez; alcança-se aí o instante em que os elementos constitutivos de nossa nacionalidade – instituições fundamentais e energias – organizados e acumulados desde o início da colonização, desabrocham e se completam."[32]

A citação é talvez longa, mas irresistível, não só por seu parentesco com algumas das formulações de Candido, mas principalmente porque se pode também lê-la como referida ao quase ignorado, sob esse aspecto, ancestral comum, Machado de Assis (ancestralidade que, se é congenial em A. Candido, dada a matéria comum, não sei se será mera aparência em Caio Prado Jr.). Mais precisamente, seus termos podem valer como a descrição do foco que organiza o dispositivo histórico que, no século anterior, o escritor construiu e instalou como eixo (problemático) de sua obra romanesca de maturidade, ou do que ele próprio pensou como sua

[32] PRADO JÚNIOR, Caio. *Op. cit.*, p. 9.

segunda fase. Como se sabe, a partir da *virada* extraordinária que representam as *Memórias póstumas de Brás Cubas,* Machado de Assis reenceta sua obra de romancista em patamar inédito, balizado por nova perspectiva crítica e diversa relação com a matéria histórica, de modo tal que é quase forçoso pensar-se os romances da dita segunda fase como um novo conjunto, dotado de orientação e problemática próprias, que dão alguma unidade ao todo.

Em tempos ainda relativamente recentes, um estudioso inglês de literatura brasileira, John Gledson, ocupado em verificar e demonstrar a sistemática impregnação histórica do romance machadiano da "grande fase",[33] elaborou, para os fins de sua demonstração, um "simples diagrama" de datação das histórias narradas na ficção machadiana, que deixa ver, entre outras coisas, que os romances da maturidade (seis, na conta dele) tensionam um arco de figuração da história brasileira que, começando pelo nascimento de Brás Cubas, em 1805, vai até 1894, em *Esaú e Jacó,* penúltimo romance, que comporta também algumas projeções já sobre o Século XX. Veja-se o diagrama:

Brás Cubas (1880), 1805-69 (ênfase nas décadas de 1840-50)	*Quincas Borba* (1886-91), 1867-71	*Esaú e Jacó* (1904) 1871-94
Casa velha (1885) 1839	*Dom Casmurro* (1899) (1857) – 1871 – (1899)	*Memorial de Aires* (1908) 1888-89

O que Gledson procura aí demonstrar, basicamente, é que cada um desses três pares de romances, dispostos na vertical, "aborda um

[33] GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

momento ou uma etapa particular do desenvolvimento social e político do Brasil, no Séc. XIX",[34] indo, do apogeu do Segundo Reinado, pesadamente assentado na escravidão, para as formas de sua crise, configurada depois da cessação do tráfico negreiro (1850) e concentrada nos decénios de 1860 e 1870, para culminar em sua liquidação, de que dá conta o último par. Ainda segundo o mesmo estudioso, o primeiro membro de cada par abordaria de maneira mais "panorâmica" uma etapa, enquanto o segundo se concentraria no passo mais agudo ou crítico de cada uma delas. Mesmo sem entrar, aqui, no mérito do diagrama de Gledson e da sua decisão de nele incluir *Casa Velha,* que o crítico considera romance – e fundamental –, creio que o esquema deixa patente, no mínimo, o projeto de mimese histórica, parcial ou inteiramente consciente, que protende o romance machadiano da maturidade. O que se poderia talvez acrescentar à interpretação do diagrama é que ele permitiria ver, também, que o projeto machadiano de mimese histórica do Brasil decide começar pela antevéspera da transferência da Corte portuguesa, nos pródromos da emancipação política, quando, "em balanço final", concentra-se "a obra realizada por três séculos de colonização", para, a partir daí, desdobrar o panorama, cujo balizamento será feito pela análise concentrada dos momentos decisivos: independência, crises regenciais, maioridade, guerra do Paraguai, cessação do tráfico, Lei do Ventre Livre, abolição, República – ou seja, dando corpo, pela primeira vez, e já no seu corte mais radical, ao *modelo da formação.*

Essa dimensão histórica do romance machadiano, central, sem dúvida, evidentemente não é a única a compô-lo, nem subsume inteiramente todas as demais, mas creio que seu caráter estruturante, no que toca a cada obra particular e à armação do conjunto, salta à vista de quem esteja de fato interessado na realidade própria de seus objetos de observação. Em si

[34] Idem, ibidem, p. 17-8.

mesma, entretanto, tal dimensão não constitui uma originalidade machadiana absoluta tanto no plano internacional quanto nacional. No que se refere ao primeiro, a presença dessa dimensão revela que Machado configurou, ele também, e com os percalços de que se falará, um capítulo brasileiro do *romance cíclico* ou do *roman fleuve* de confecção europeia, forma entre todas abrangente, cuja amplitude máxima se descortina primeiramente na monumentalidade balzaciana da *Comédie humaine,* momento em que a forma-romance, completando o curso impressionante que a leva de sua "timidez"[35] inicial à ambição de representar a "totalidade extensiva da vida",[36] perfaz de fato aquela "epopeia da Era Burguesa" que pressentira o Hegel da *Estética.*

Não era, entretanto, Machado o primeiro a fazê-lo, no Brasil, com vistas à matéria local. Como se sabe, antes dele, Alencar experimentara essa aclimatação. Conforme expôs, embora sob a forma de autoconsciência aparentemente tardia, o seu célebre prefácio a *Sonhos d'ouro,*[37] o conjunto de sua obra romanesca procurava figurar, na ficção, as fases "primitiva" ou "aborígine", "colonial" e contemporânea da história nacional, refratada também na geografia física e humana do território.

A possível originalidade de Machado nesse capítulo está em que, em parte escolado pelos tropeços do antecessor ilustre, depõe o começo "aborígine" e a caracteristicamente alencarina oscilação entre História e mito: em vez dos mitos de origem ou de miragens fundacionais, de corte histórico-cosmogônico, o começo *in medias res,* no "momento decisivo" em que o processo propriamente histórico se precipita na figura de um destino, ele também histórico; no lugar da "mentirada gentil" do Indianismo

---

[35] Cf. CANDIDO, A. "Timidez no romance". In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios.* São Paulo: Ática, 1987.
[36] Cf. LUKÁCS, G. *La théorie du roman.* Paris: Gonthier, 1963.
[37] ALENCAR, J. de. "Benção paterna", In: _____. *Sonhos d'ouro.* In: _____. *Op. cit.*, p. 692-702.

(Mário de Andrade), que figura a origem da nacionalidade na fusão da nobreza do selvagem com a do conquistador, a escravidão e o tráfico como pauta constante, tão dissimulada quanto metódica, para figurar a constituição e a evolução do estado nacional, mais as conformações de subjetividade e sociabilidade que engendram.

Assim, se não estiver inteiramente enganado, Machado de Assis, por mais títulos do que habitualmente se postula, de fato é, ou deveria ser, indissociável do tema brasileiro da formação, bem como da versão mais acerada do modelo interpretativo a que se emprestou esse nome. Não deveria, então, surpreender que uma perquirição de *longue durée,* como *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro* (1958), de Raymundo Faoro,[38] que recua para até antes da Casa de Avis, termine por desembocar algo inopinadamente na machadiana "fada Veleidade".[39] Mais tarde, o ilustre weberiano traria a lume o seu *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio* (1974).[40] Seja dito, então, apenas de passagem: de quantas obras que, de modo pertinente, dizem respeito à formação do Brasil, não terá sido Machado de Assis, em toda boa-fé dos autores, o *orientador* mais verdadeiro, as mais das vezes secreto, ou quase?

A "fada Veleidade", entretanto, já anuncia: a referida oscilação entre mito e História, tão alencarina, que a racionalidade desencantada de Machado, ao dar corpo ao modelo da formação, expulsara pela porta, voltará pela janela, como sói acontecer com os demônios familiares entranhados na

---

[38] FAORO, R. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. 2. v. Rio de Janeiro; São Paulo: Globo; Publifolha, 2003.

[39] A "fada Veleidade" a que se refere Faoro aparece no conto "D. Benedita: um retrato", do livro *Papéis avulsos*, de Machado de Assis. Assim a incorpora o desfecho do livro de Faoro: "O fermento contido, a rasgadura evitada geraram uma civilização marcada pela veleidade, a fada que presidiu ao nascimento de certa passagem de Machado de Assis, claridade opaca, luz coada por um vidro fosco, figura vaga e transparente, trajada de névoas, toucada de reflexos, sem contornos, que ambula entre sombras, ser e não ser, ir e não ir, a indefinição das formas e da vontade criadora. Cobrindo-a, sobre o esqueleto de ar, a túnica rígida do passado, inexaurível, pesado, sufocante" (p. 380-381).

[40] FAORO, R. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

matéria histórica. Quanto mais procura deitar raízes em solo histórico, mais a investigação machadiana dará com formas anti-históricas, desistoricizantes, projetando-se em uma espécie degradada de metafísica. A aclimatação machadiana do romance cíclico europeu, em sua persistente vocação histórica, só irá configurá-lo, então, como ruína, dando curso, com frequência, a sequências alegóricas nas quais se cifra uma história travada e seu corolário: a impossibilidade de se constituir um ponto de vista narrativo que, nas letras, esteja à altura da prosa da História. Assim, o romance que abre a nossa tradição moderna, as *Memórias póstumas de Brás Cubas,* será narrado por um defunto, que se compõe se decompondo: o ponto de vista da morte dará corpo paradoxal – entre o ser e o não-ser – a esse ponto de vista impossível.

Recupera-se, aqui, aquele desconforto que sentia o estudante de literatura brasileira diante das certezas da formação de seu campo de estudos. A formação, que em Machado é de fato formação, será, igualmente e na mesma medida, supressão, formação da ruína. Este, entretanto é já um outro capítulo, o das negativas.

O ponto de vista da morte

Uma estrutura recorrente da cultura brasileira

O ponto de vista da morte

Uma estrutura recorrente da cultura brasileira

O que apresentamos aqui de maneira abreviada é parte de um trabalho mais extenso, em vias de preparação, que trata das constantes estruturais do romance brasileiro. Este texto se liga, portanto, sob aspectos essenciais, a outras partes desse mesmo trabalho e, de modo direto, ao trabalho sobre a conjunção de volubilidade e ideia fixa. Enquanto partes de um mesmo trabalho, o seu eixo central é necessariamente idêntico, mas cada um deles trata de aspectos diferentes de uma só e mesma problemática da cultura brasileira. Trata-se aqui, portanto, de tentar identificar e interpretar mais uma cstrutura ou uma *figura* que pertence a um conjunto complexo e sempre enigmático que, acredito, merece ser desenvolvido.

O ponto de vista da morte

A estrutura da qual se trata aqui, eu a chamo, há bastante tempo, de o *ponto de vista da morte*[41]. Reduzida a seu aspecto mais elementar, ela consiste em contar uma história ou em desenvolver uma narrativa a partir da morte do próprio narrador ou, na sua ausência (como é o caso para o teatro "dramático" e, mais frequentemente, também para o cinema), trata-se de desenvolver a narração a partir da decomposição da própria consciência, que fornece os dados essenciais da narrativa. O ponto de vista ao qual faço referência é, portanto, o *ponto de vista narrativo,* propriamente dito, e o momento-chave da narração, o ponto paradoxal do qual ele brota, é a hora da morte ou, mais precisamente, o instante mortal. São, portanto, narrativas *in articulo mortis,* se assim posso dizer.

Seja inteiramente desenvolvida, isso é, figurada de maneira chamativa, e mesmo provocadora, seja num estado ainda mais ou menos larvar ou disfarçado, essa estrutura apresenta-se com frequência bastante notável na literatura brasileira, e, mesmo, em domínios vizinhos, como o cinema e o teatro, ao longo de aproximadamente um século.

Ao menos desde as *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), de Machado de Assis, até *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, passando por *O Ateneu* (1888), de Raul Pompeia, e *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, entre outros, no domínio da literatura, e em Glauber Rocha e Nelson Rodrigues, no domínio do cinema e do teatro, essa estrutura do ponto de vista da morte – guardadas as diferenças – não cessa de se manifestar nas narrativas brasileiras.

Essa pregnância, tendo a vê-la como algo que salta aos olhos, tanto mais que ela modela algumas das obras decisivas da arte brasileira.

---

[41] Alguns aspectos deste trabalho foram divulgados, no Brasil, de maneira bastante estropiada e sem menção de autoria, por pessoas que não são seus autores. Compreende-se que não me sinta obrigado a citá-las.

Entretanto, até onde eu saiba, trata-se de uma homologia estrutural que nunca foi anotada, enquanto tal, pela crítica.

É justamente sobre três obras francamente decisivas em seus respectivos domínios que me vou debruçar um pouco aqui, para tentar indicar essa estrutura e interrogar as suas determinações. Trata-se das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, da peça de teatro *Vestido de noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, e do filme *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha. Devo alongar-me um pouco a respeito da primeira dessas obras, limitando-me a indicar a projeção da mesma estrutura nas duas outras.

De fato, não se trata de obras quaisquer. Cada uma delas assinala o momento de uma síntese fulgurante e, ao mesmo tempo, o ponto de uma reviravolta decisiva seja na obra do autor, seja no domínio artístico que lhe é próprio. *Memórias póstumas,* é sabido, representa a uma só vez uma síntese e uma ultrapassagem da obra anterior de seu autor, e mesmo do conjunto da literatura brasileira que a precedeu, e na qual inaugura, por isso mesmo, uma nova era. Em *Vestido de noiva,* Nelson Rodrigues eleva a sua obra e o teatro brasileiro a um nível de complexidade ou de ambição que ele não tinha conhecido antes, assinalando ao mesmo tempo o começo do teatro moderno no Brasil. *Terra em transe,* por sua vez, é uma obra central do cinema brasileiro, na medida em que se coloca no coração da obra de Glauber Rocha, onde ela assinala também uma síntese e uma guinada radical do Cinema Novo. Que as apreciemos ou não, essas obras tornaram-se inevitáveis na história da cultura brasileira.

Ora, é justamente nessas obras capitais que o ponto de vista da morte se manifestou da maneira mais desenvolvida e com mais força. De minha parte, não penso que seja por acaso. Ao contrário, tudo se passa como se, nesses artistas, em momentos decisivos, um mergulho radical nos impasses fundamentais da matéria histórica brasileira pedisse o recurso a um

conjunto de formas-limite, no coração do qual se encontra o ponto de vista da morte. A diferença dos períodos e dos domínios artísticos a que pertencem as obras, longe de limitá-la, na minha opinião não faz senão reforçar a pregnância desse fenômeno de reiteração das formas. A mesma coisa vale, acredito, para as diferenças políticas e subjetivas entre os autores, que, aliás, não se apreciavam muito. Tais diferenças de perspectiva não fazem senão sublinhar e tornar mais evidente a força objetiva do encontro entre a *matéria histórica* e a *forma* das obras.

Com efeito, essas três narrativas encontram na morte da consciência narrativa o seu ponto de partida. As *Memórias póstumas de Brás Cubas*, como o assinala já o título, são memórias escritas depois da morte do narrador. Trata-se, portanto, de memórias de além-túmulo no sentido literal da expressão, e o narrador não é um "autor defunto", coisa banal, como ele se empenha em sublinhar, mas um "defunto autor", coisa nova e original, conforme ele se gaba. Ao título sucede a dedicatória do livro, feita "ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver", dedicatória disposta na página à maneira de um epitáfio. Em seguida, depois de uma sucessão de fanfarronices do narrador, ele nos conta a sua morte – isso é, a sua agonia, seu enterro e decomposição. Ele quer morrer "metodicamente", como diz, e é, com efeito, de uma maneira escandida, minuciosa, que ele morre e se decompõe diante de nós: "A vida estrebuchava-me no peito, com uns ímpetos de vaga marinha, esvaía-se-me a consciência, eu descia à imobilidade física e moral, e o corpo fazia-se-me planta, e pedra, e lodo, e cousa nenhuma".

Todo o extenso *incipit* do romance, constituído de oito capítulos, em geral breves, é escandido pelas circunstâncias da morte do narrador, às quais se juntam relatos de estados-limite da consciência, principalmente os que se referem à mania ou à ideia fixa e aquele, extenso e célebre, que relata

o seu delírio. Depois disso, ele pode nascer: de fato, ele nos conta sua vida desde o nascimento até os últimos acontecimentos, quando a morte retorna, e o círculo do romance se fecha. Pode-se dizer, então, que ele acede à condição de narrador pela morte, e, portanto, que ele nasce morrendo ou que ele morre nascendo, fazendo assim passar uma na outra a vida e a morte. De fato, é desse limiar que ele narra, do *limite* entre a vida e a morte.

Para manter a ordem cronológica, *Vestido de noiva* (1943), a peça de Nelson Rodrigues, começa na escuridão total, quando então se ouvem, fortes, uma buzina de automóvel e o rumor de uma derrapagem violenta, seguida de barulho de vidro quebrando-se. A luz que volta pouco a pouco revela, em cena, o que o dramaturgo chama de "plano da alucinação", cujas imagens são as que produz o cérebro da personagem principal, Alaíde, que acabara de ser atropelada por um carro. Trata-se, sem dúvida, do acidente de trânsito cujo barulho se ouviu. É dessa personagem mergulhada no coma, entre a vida e a morte, que provêm as imagens que preenchem, em cena, o plano da alucinação e o plano da memória, aos quais se acrescenta um terceiro plano – o da "realidade" –, inicialmente ocupado por repórteres e médicos que se inclinam sobre o corpo da moribunda. As fronteiras entre esses planos, aliás, não são bem nítidas, e com frequência a alucinação, a memória e a realidade se misturam. A sucessão e o cruzamento das imagens dos três planos ocupam toda a peça, que termina por uma luz intensa e exclusiva sobre o túmulo de Alaíde, ao som de uma combinação "funeral e festiva", rubrica o autor, da marcha nupcial e da marcha fúnebre.

No filme de Glauber Rocha *Terra em transe* (1967), o ponto de vista narrativo se revela ser o de Paulo, poeta e militante político, que está, também ele, morrendo. Desesperado diante da revolução popular abortada e da subida ao poder dos poderosos retrógrados, ele lança seu carro contra a barreira instalada pela polícia, e é metralhado. É de seu cérebro de

agonizante que jorram então as imagens do filme, compostas de elementos de delírio, de memória, de volição, nem sempre fáceis de discernir. As imagens de seu rosto de agonizante se encontram no começo e no fim do filme, encerrando a narração. Quando das suas primeiras aparições, surgem superpostos, à maneira de epitáfio, versos do poeta Mário Faustino:

> Não conseguiu firmar o nobre pacto
> Entre o cosmos sangrento e a alma pura.
> Gladiador defunto mas intacto,
> Quanta violência mas quanta ternura.

Essa breve exposição de alguns traços das obras em questão permite recuperar nelas, espero, apesar de todas as diferenças, elementos de uma semelhança flagrante. Não apenas as três narrativas se desenvolvem a partir da morte da consciência narrativa, como também misturam a percepção do real aos dados da consciência perturbada, desdobrando, ao mesmo tempo, em tonalidades diversas, toda uma espécie de estética da morte: a agonia, os presságios, a fixidez, a repetição, a solenidade e a pompa, o cadáver, os vermes, os epitáfios, as alegorias, o túmulo etc.

A mim talvez bastasse simplesmente chamar a atenção para essas analogias e propor a questão da sua natureza e alcance. Tanto mais que, como já sublinhei, não tenho conhecimento de que tenham sido assinaladas. Mas, longe de qualquer preocupação de originalidade, é esse fato mesmo que me intriga, e por isso gostaria de colocar uma primeira hipótese a esse respeito.

Se não estou enganado, penso que o conjunto não foi percebido sobretudo porque se deixou escapar o primeiro e talvez mais importante dos termos da série, as *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Tudo indica que a presença da morte nesse livro ou bem foi ignorada, ou bem não foi

considerada no sentido e extensão que lhe são próprios. Entre aqueles que lhe deram alguma atenção, pode-se distinguir duas atitudes principais. Uma, tradicional, leva a sério o que diz o próprio narrador, e considera sua condição de morto como o garante de sua imediata universalidade. Com efeito, há algo mais universal que a morte? Visto dessa maneira, o livro assume principalmente ares metafísicos. Desse modo, não apenas se cai na armadilha do narrador, como também – e principalmente – se apaga o Brasil – o que significa ignorar por completo a impregnação metódica, sistemática, estrutural, dos dados da matéria histórica brasileira no livro, do qual ela constitui a *mediação* por excelência. É preciso lembrar mais uma vez que *Brás* é o *Brasil?*

Já na outra ponta do espectro, Roberto Schwarz (cujo trabalho inspira em boa parte estas notas)[42] –, que se levantou contra o universalismo de pacotilha para identificar um outro, desta vez bem determinado, o da história mundial do capitalismo –, ele, que denunciou e analisou os abusos e armadilhas do narrador e revelou, como nenhum outro, a presença da mediação brasileira nas *Memórias póstumas,* considerou o defunto autor como uma das provocações desse narrador infame, que, na procura perpétua de uma supremacia qualquer, não poupa nada nem ninguém. De minha parte, acredito que a provocação, de fato, está lá, e que era preciso pô-la em evidência para fazer face ao universalismo factício que se associava quase secularmente à figura do defunto autor. Mas, no que me concerne, acredito que é a hora de dar seguimento às considerações de Schwarz, observando que não se trata *apenas* de uma provocação nem, principalmente, de uma simples provocação entre tantas outras. Na realidade, acredito que estamos diante de uma dessas questões propriamente elementares que, no entanto, a

[42] SCHWARZ, Roberto. *Machado de Assis. Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis.* São Paulo: Duas Cidades, 1990. Do mesmo autor, *Ao vencedor as batatas.* São Paulo: Duas Cidades, 1977; *Duas Meninas.* São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

crítica nunca se colocou: com efeito, por que Brás Cubas é um defunto autor? Não tenho a pretensão de responder de maneira completa a essa questão, mas, para melhor compreendê-la, seria preciso desdobrá-la em duas.

Primeiramente, Machado de Assis teria feito correr tanta tinta para dar lugar a uma simples provocação entre outras? O conjunto em que se encontra a parte mais importante do motivo da morte do narrador, isso é, todo o longo início do romance, não o sugere. Ele está cheio, como bem mostrou Schwarz, de gabolices, de manobras, de abusos, mas todos esses torneios arbitrários, que ditam o ritmo particular dessa prosa volúvel, dão também lugar à produção de uma sequência de imagens ou de figuras que se encadeiam e se articulam de maneira sistemática, segundo uma lógica toda particular, de maneira a precipitar a constituição de um *conjunto* de figuras com andamento de alegoria. É assim que são expostos a morte do autor, a sua decomposição, os estados-limite da consciência, o trapézio de movimentos pendulares, a ideia fixa e o X, ou o enigma do qual ela é portadora, o emplastro Brás Cubas, a forma-mercadoria – figuras muito nítidas e muito enfáticas, que se associam na formação de uma espécie de pequeno sistema de imagens regido por uma lógica interna. É esse aspecto de sistema fechado, constituído por figuras encadeadas, espécie de *rébus* cujo caráter enigmático desafia o leitor, que faz pensar numa configuração alegórica.

Talvez nos digam que não se pode levar a sério esse conjunto, porque Brás Cubas não é de se levar a sério. De acordo, mas o *sério,* em Brás Cubas, não está justamente na sua falta de seriedade? Não é o seu deslocamento perpétuo, sua labilidade – isso é, sua falta de seriedade – que, enquanto regra de composição, dá nascimento a esse conjunto e ao próprio romance, cuja *seriedade*, no entanto, é talvez a mais rigorosa das letras

brasileiras? Ora, o ponto de vista da morte é parte integrante e talvez também a chave desse conjunto enigmático.

Além disso, e esta é uma segunda questão, por que Machado de Assis teria escolhido um início tão irrealista para um romance cujo espírito é, no entanto, o de um realismo encarniçado, se não era para indicar uma dimensão significativa do fenômeno que ele põe em pauta?

Essas questões, aliás, nos levam naturalmente a duas outras considerações ligadas ao lugar em que se situa, no romance, o motivo da morte do autor. Com efeito, ele não está situado em um lugar qualquer: primeiramente, ele constitui, como foi dito acima, o *incipit* do livro e, enquanto tal, ele subordina toda a sequência da narrativa; em segundo lugar, ele se vincula a nada menos que à caracterização do ponto de vista narrativo, isso é, à pedra angular de toda a construção do romance.

Todavia, além das questões mais ou menos gerais que tentei colocar aqui, é sobretudo a reaparição dessa estrutura do ponto de vista da morte em outras obras capitais da cultura brasileira que, na minha opinião, a aponta com o dedo e a impõe à consideração da crítica. Salvo erro, acredito que, dando corpo entre nós ao ponto de vista da morte, Machado de Assis descobriu e deu forma, pela primeira vez e de maneira já completa, exaustiva mesmo, a uma estrutura simbólica profunda, engendrada no núcleo mais essencial da matéria histórica brasileira, à qual aliás toda a sua obra romanesca procura dar voz. É por essa qualidade que a vemos vir reiteradamente à superfície, essa forma narrativa, justamente em momentos-chave, quando abalos históricos decisivos entreabrem os subsolos dessa história e deixam entrever suas estruturas profundas. Se for permitida a imagem, nesses momentos esses artistas são como sismógrafos privilegiados, aptos a captar e a traduzir o que esses sismos revelam. Não foi senão muito tempo depois de escritas as obras de Machado de Assis que a

historiografia, a sociologia, a psicologia social etc., começaram a se dar conta de muito do que em seus romances já tomara forma.

Enquanto estrutura profunda da matéria histórica mesma, considerada no seu conjunto, o ponto de vista da morte corresponde a uma *forma* fundamental que modela ao mesmo tempo, de maneira homológica, as três instâncias principais que estão no romance machadiano: ela corresponde à forma do *sujeito individual,* à forma da *obra literária* e à forma da *história* nela incorporada. Dessa maneira, essas três instâncias entram em correspondência, ou em homologia estrutural, fato que confere ao romance sua profunda unidade.

Pode-se começar a vê-lo dando seguimento a uma observação fundamental de Roberto Schwarz sobre o livro. É por essa via, acredito, que se pode caminhar para a incorporação dos aspectos ditos "metafísicos" da obra de Machado de Assis à sua explicação materialista. Deixados a si mesmos, esses aspectos "metafísicos", aliás bastante encontradiços na literatura brasileira, na qual formam uma espécie de metafísica esquisita das letras nacionais, tais aspectos são a porta aberta a todos os abusos críticos e a todas as formas de regressão.

Na sua célebre análise das *Memórias póstumas,* Schwarz diz que o traço mais saliente do narrador é a sua volubilidade: ele muda sem parar; de uma página a outra e mesmo de uma linha à seguinte, ele se metamorfoseia, se desidentifica de si mesmo, tornando-se um outro. A todo momento muda de atitude, de opinião, de tom, de nível, de caráter etc. Esse movimento vertiginoso desorienta o leitor, que o narrador, desse modo, procura submeter a seus caprichos. Isso é o que se passa do lado do leitor. Mas o que se passa do lado da subjetividade que aí está representada, a do narrador? Para ser breve, se ele se metamorfoseia sem cessar, se todo o tempo ele se torna outro, isso significa que ele *vem a ser* desaparecendo, ou

ainda que ele *se forma* suprimindo-se. Dito de outra maneira, se ele vem a ser cessando de ser, ele nasce pela morte. Seu momento de nascimento é ao mesmo tempo o de sua morte: como ele mesmo diz, "eu sou um defunto autor, para quem a campa foi outro berço". Com efeito, é pela morte que ele vem a ser o que é, isso é, o narrador. Ele se constitui enquanto tal pelo ato mesmo do seu desaparecimento. É assim que ele não pode narrar senão a partir da morte. O instante mortal é seu "ponto epistemológico" por excelência.

Pode-se, assim, verificar que a percepção crítica da volubilidade de Brás Cubas não exclui a consideração de sua condição de defunto autor. Bem ao contrário, esses dois aspectos remetem um ao outro, encontram-se em relação de implicação recíproca. A fórmula que a exprime de forma mais sintética é esta: se o mesmo é o outro, o ser é o não-ser.

A esse propósito, é impossível não lembrar a célebre formulação de Paulo Emílio Salles Gomes, crítico e historiador central do cinema brasileiro, que, a propósito das vicissitudes da formação cultural no Brasil, disse: "A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não-ser e ser outro".[43] No Brasil, são muitos os que admiram, a justo título, a fórmula de Paulo Emílio, na qual se vê uma espécie de oráculo nacional, mas nem sempre se quer, entretanto, tirar dela as conclusões necessárias, percebendo a mesma "dialética rarefeita" na oscilação perpétua de Brás Cubas entre o ser e o não-ser –, provavelmente sua primeira e mais fulgurante formulação.

Mas de onde provém, no Brasil, esse caráter intercambiável das ordens do mesmo e do outro? Dito de outra maneira, qual é seu alcance expressivo, a modelar as formas artísticas e, mais geralmente, as

---

[43] GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 90.

manifestações simbólicas? Se é possível ser tão breve falando de assunto tão complexo, proporia a seguinte formulação:

Como se sabe, do fato de ter conhecido a longa persistência, quatro vezes secular, da escravidão moderna – ou seja, da escravidão engendrada na periferia do sistema pela expansão mesma do capitalismo –, o Brasil conheceu, sempre, duas formas contraditórias da concepção do sujeito: uma, mais "moderna", concebe o individuo isolado, o sujeito individual, enquanto sujeito autônomo, isto é, como fundamentalmente e por definição *distinto* do outro; associada a essa, uma outra forma, nascida da presença da escravidão, torna muito simplesmente inconcebível essa autonomia, pois ela não é apta a conceber a distinção entre o mesmo e o outro. Desse fato, o mesmo se concebe simultaneamente como distinto do outro e como idêntico a ele, isto é, ele é *ele mesmo, sendo o outro,* ao mesmo tempo. Ora, é essa passagem constante do mesmo no outro, passagem aliás cheia de virtualidades perversas, que faz girar a roda da volubilidade de Brás Cubas, e que o precipita na estrutura da formação supressiva, pela qual ele se forma suprimindo-se, na qual ele nasce pela morte. Dessa maneira, o ponto de vista da morte é também a forma de um processo particular e infinitamente contraditório da constituição do eu, processo profundamente enraizado no núcleo mesmo da formação histórica do país.

Se se observa esse mesmo fenômeno sob o ângulo da forma literária, o da constituição formal do romance, vê-se o ponto de vista da morte tomar ainda um outro sentido: visto que o narrador se forma desaparecendo, ele deve, a rigor, narrar a sua história de um ponto de vista que não se constituiu. Esse é bem o paradoxo constitutivo dessa forma do romance: ele deve, evidentemente, ser narrado, mas de um ponto de vista que *não existe.* Como ele dá "solução" a esse paradoxo? Ele se irá desdobrar

desde um ponto de vista que se forma pela sua supressão, portanto, do ponto de vista da morte. Dessa maneira, as *Memórias póstumas* são a formalização de um impasse fundamental do romance brasileiro: o de produzir romances a partir de uma matéria histórica hostil às exigências dessa forma literária. É sabido que o fundamento prático mais geral da forma-romance é, justamente, o indivíduo moderno, ou seja, o indivíduo isolado e o sujeito autônomo. No Brasil, em virtude da escravidão moderna, o sujeito constitutivo do romance era, a uma só vez, *exigido*, digamos, por nossa atualidade, e *interdito* pelo nosso atraso constitutivo e reiterado; é isso também o ponto de vista da morte: a figuração do *ponto de vista do impossível*. Como se sabe, a morte concentra todos os tópicos do inexprimível, a começar pelo fato de que se pode narrar tudo, exceto a própria morte. É justamente aí que começa Brás Cubas – pelo *tour de force* de realizar o impossível, ao contar a sua morte. Machado de Assis estava então em pleno processo de reconhecimento dos paradoxos da forma-romance no Brasil, e não é por acaso que, na apresentação do livro, ele diz que as *Memórias póstumas* são bem um romance e, ao mesmo tempo, não o são.

E a que concepções do tempo, e mesmo da história, se dirigem essas formações paradoxais do sujeito e da forma? Com certeza, a uma história que, por sua vez, é propriamente *histórica* e que, no entanto, não o é inteiramente. Para dizê-lo sucintamente: Brás Cubas *vive* e *morre*, o que significa que ele conhece a distinção entre os tempos, isto é, entre o passado e o presente. Mas, como ele nasce morrendo, ou seja, como não morre para valer, ao mesmo tempo ele não conhece essa distinção dos tempos: ele está dentro do tempo e, igualmente, fora do tempo, mergulhado numa espécie de eternidade degradada ou de má infinidade.

Reencontra-se aí, de maneira flagrante, uma transposição narrativa do ritmo peculiar da formação do Brasil, que sob aspectos essenciais se desenvolve como uma história paradoxal, que ao mesmo tempo conhece e não conhece a distinção entre o tempo passado e o tempo presente. Como se sabe, no que se chamou de modernização conservadora, um período é diferente do período que o precedeu, sendo entretanto "a mesma coisa". Aí também, na história, as ordens do mesmo e do outro se acham perturbadas. A análise dessa perturbação tomará corpo, aliás, de maneira sistemática, nos romances que Machado de Assis escreverá depois de *Memórias póstumas.* O momento mais explícito dessa figuração será, sem dúvida, *Esaú e Jacó.* Nesses romances, a dimensão temporal se apresenta, ao mesmo tempo sob a forma da história, no sentido forte do termo, e sob a forma de uma espécie de eterno retorno do mesmo, que se assemelha antes à recorrência própria da ordem do mito.

Na peça *Vestido de noiva,* essa mesma percepção do sujeito, da forma e, de maneira mais mediatizada, da história do país, assume também as formas de uma perturbação sistemática das ordens do mesmo e do outro. Alaíde é ela mesma *e* a projeção do seu desejo recalcado de *belle du jour*, isso é, de Mme. Clessi; a "mulher de véu" é tanto sua irmã quanto rival; seu marido se multiplica, durante a peça, numa miríade de duplos: uma tal proliferação de formas em perpétuo desdobramento não poderia ser formalmente acolhida senão pelo ponto de vista "onicompreensivo" da morte, que preside a representação. Ao longo da obra de Nelson Rodrigues, esse mesmo motivo da morta ou da moribunda que fala se reproduzirá na peça *Valsa nº 6.* De todo modo, a oscilação entre história e mito, tempo literário e eterno retorno, se imporá como a forma por excelência de seu teatro.

Evidentemente, não posso estender-me muito, mas devo acrescentar ainda que *Terra em transe* é a formalização paradoxal – ao mesmo tempo sistemática e frenética – do momento da modernização conservadora mais decisivo do Séc. XX no Brasil: o momento em que todas as esperanças, aliás ilusórias, de modernização do país foram substituídas pela violenta subida ao poder das suas forças mais retrógradas. Mas a constatação mais central do filme é talvez a da identidade fundamental das partes em confronto: Paulo, o poeta, o portador das esperanças da revolução, em sua retórica, suas ideias fixas, sua volubilidade, sua demanda de absoluto, revela-se o duplo de seu adversário por excelência, Diaz, que será o ditador. Aí, demoro, o outro é o mesmo, e nenhuma transformação verdadeira pode produzir-se a partir de tal interversão. Esta não pode dar lugar senão à oscilação interminável e hipnótica entre os dois pólos, ou a essa passagem perturbadora do mesmo ao outro que é o *transe,* forma aparentada à morte. A terra em transe é também a terra prometida do ponto de vista da morte.

Volubilidade e ideia fixa

O outro no romance brasileiro

Volubilidade e ideia fixa

O outro no romance brasileiro

Para tratar desse assunto – o outro no romance brasileiro – tentarei colocar em evidência algumas características que, creio eu, não foram ainda inteiramente reconhecidas pela crítica literária. Entretanto, não é preciso ser particularmente clarividente para descobri-las: elas não estão escondidas nem demasiado disfarçadas. Pelo contrário, pode-se mesmo dizer, sem muito exagero, que elas clamam aos céus. E isso, inicialmente, por três razões principais:

Primeiramente, porque elas encontram-se bem instaladas numa série de romances que o próprio Brasil reconhece facilmente como clássicos nacionais, se assim posso dizer, ou pelo menos como obras incontornáveis de nossa tradição literária.

Em segundo lugar, porque esses romances sucedem-se ao longo de um período de mais ou menos um século, reiterando as mesmas

estruturas, a despeito dos contrastes sem dúvida notáveis entre os diferentes escritores e os diferentes movimentos literários a que pertencem, os quais vão do Romantismo ao Pós-Modernismo.

Seria um erro crer que a persistência e a intensidade dessa reiteração teriam sido suficientes para chamar a atenção sobre os pontos comuns dessas obras e sobre suas implicações culturais.

E enfim, em terceiro lugar, porque os heróis de algumas dessas obras, presume-se, representam nada menos que *o Brasil*, ou o modo de ser da "entidade nacional brasileira", para dizê-lo ao modo de um dos escritores de que se falará aqui, Mário de Andrade.

É certo que o interesse de tais características é tanto maior quanto mais elas se repetem nessas obras e nos diversos autores; mas é igualmente certo que isso põe muitos problemas para uma exposição que deve ser breve: a atenção às diferenças correria o risco de a tornar muito pesada e um resumo exato do conjunto a prolongaria demasiadamente. Assim, deixando de atender a alguns dos bons procedimentos da crítica, não poderei falar aqui senão de modo quase alusivo, limitando-me a alguns traços decisivos das obras em questão, e resignando-me a concentrar-me apenas naqueles nos quais os assuntos que me interessam mostram-se de modo mais completo e nítido.

Os romances que estarão em discussão aqui são *Senhora* (1875), de José de Alencar; *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), de Machado de Assis; *O Ateneu* (1888), de Raul Pompeia; *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade; e *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa. Estou certo de que brasileiros ou outras pessoas familiarizadas com a literatura brasileira reconhecerão de bom grado que se trata de obras canônicas, até mesmo emblemáticas, de nossa tradição literária.

Quando se observa esse conjunto, sob diversos aspectos bastante heterogêneo, vê-se entretanto que ele manifesta um traço comum, talvez o mais saliente: os heróis desses romances são, todos eles, muito cambiantes e alguns deles o são de modo muito espetacular, até mesmo algo desconcertante. Às vezes essas mudanças chegam a roçar involuntariamente o cômico e, mesmo, a perturbar a verossimilhança literária dos caracteres – sobretudo quando o modelo da obra, aliás muito transparente, é aquele da subjetividade reflexiva ou *exigente*, própria à literatura europeia romântica e pós-romântica.

Esse é bem o caso, creio eu, de Aurélia, a heroína de *Senhora*. Nada a impede de cantar repentinamente as árias da *Norma* ao despertar, de comportar-se como moça piedosa, sonhadora e afetuosa pela manhã, de ser ferozmente voraz no almoço, comendo rosbife por quatro, de conduzir-se como mulher do mundo após o meio-dia e de ter propósitos cínicos, até mesmo libertinos e escandalosos, à noite, nas festas e nos bailes. As virtualidades cômicas e satíricas de uma tal seqüência-tipo, construída com a maior seriedade por José de Alencar, serão mais tarde desenvolvidas com inteira consciência por Machado de Assis e Mário de Andrade, por exemplo.

Por sua vez, *O Ateneu*, que é, por excelência, o *Bildungsroman* (ou romance de formação) brasileiro, é obsedado por Aristarco, o diretor da escola, a personagem-tipo que, suposto ser representante da lei, no sentido amplo do termo, aparece sempre como cara ou coroa, tal qual as moedas ou as medalhas, introduzindo uma espécie de binarismo perpétuo que torna rigorosamente impossível toda escolha moral. Além disso, esse romance, cujo saldo mostra-se horrendo, é narrado do ponto de vista de um de seus ex-alunos, que apresenta sucessivamente todos os estados anímicos que se possa encontrar em torno do círculo sem saída da melancolia.

E Riobaldo, o herói e também o narrador do *Grande Sertão*, muda tanto que não cessa de passar de um bando jagunço ao bando adversário – sem maiores explicações – a tal ponto que em dado momento ele se descobre como uma espécie de *héautontimorouménos,* ou carrasco de si mesmo, na medida em que combate aquilo que ele mesmo é, afirmando-se e negando-se por meio do mesmo gesto. Seu criador, Guimarães Rosa, disse sobre ele: "Riobaldo é apenas o Brasil".

Mas, se se vai por aí, há uma personagem que se impõe por si mesma: Macunaíma é aquele que exibe de modo mais clamoroso esse traço de metamorfose incessante. Pode-se mesmo dizer que, enquanto personagem e não como sujeito de uma reflexão, ele é o único que *encarna* diretamente o Brasil – pois é, por antonomásia, segundo o próprio título do livro – "o herói sem nenhum caráter". Mas aqueles que o conhecem sabem que ele não tem nenhum caráter pois os tem a *todos*, passando de um a outro com uma desenvoltura em que mal se distingue a inocência da astúcia ou da malignidade. Dito isso, não se pode esquecer que, além do título, relembremos, ele é chamado de "herói de nossa gente" – isto é, dos brasileiros.

Mesmo quando esse traço de metamorfose perpétua é destacado, como em *Macunaíma,* ele não tem estimulado muito a reflexão crítica. Tem-se antes permanecido numa simples constatação: sim, eis aí, é assim que nós somos – é esse mesmo o destino dos povos em busca de uma identidade. Essa confortável constatação mascara mal seu caráter de classe que, ao mesmo tempo em que olha a coisa do alto, não quer, acima de tudo, saber de nada das implicações sociais imensas desse pretenso "modo de ser" nacional, que toma assim o aspecto de uma fatalidade.

Não é senão a respeito *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, que o véu sobre tais implicações começou a ser

levantado, já no final do século XX. O crítico literário Roberto Schwarz fez esta observação a propósito de Brás Cubas: eis que ele muda sem cessar, ele passa de uma coisa a outra, e isso de um parágrafo a outro ou mesmo de uma linha à seguinte. Ele o chamou "o narrador volúvel", designando assim a desenvoltura com que ele muda de ponto de vista, de opinião, de ideologia, de tom, de nível, de postura, do que quer que seja, sem aviso prévio e sem, por isso, experimentar qualquer necessidade de justificação.[44]

Para a crítica, essa facilidade com que Brás Cubas se transforma tem sido um pouco de tudo: o brilho de um espírito cultivado, a displicência de um homem superior, a superioridade de um morto (Brás Cubas é um narrador "póstumo"), a sinceridade de quem se confessa, o *deslocamento* de Roland Barthes, a *desconstrução* de Jacques Derrida, a *deriva* lyotardiana, uma revolução brasileira – e *avant la lettre* – contra a clausura da representação, o renascimento do Barroco, cujas volutas entrelaçam-se uma vez mais nessa prosa volteante, a perfeita associação-livre enfim reencontrada etc. Roberto Schwarz soube mostrar que o verdadeiro motor dessa queda pela mudança era, afinal, o *capricho* ou, se se quiser, o arbítrio ao qual se entregava o proprietário brasileiro sob o signo da escravidão moderna, isto é, da escravidão introduzida e mantida pelo desenvolvimento do próprio capitalismo. Esse, que é considerado o *contrário* da escravidão, soube reproduzi-la e fazê-la proliferar em seu seio, na periferia do sistema, é verdade, e adaptada a seus próprios fins. E isso no mesmo movimento pelo qual preconizava o Estado de Direito e a universalidade da lei, proclamava os direitos do homem, as liberdades individuais e, enfim, instaurava a noção moderna de indivíduo e mesmo de sujeito.

Em vez de espantarmo-nos ingenuamente com a capacidade que o capitalismo tem de engendrar formas aparentemente antagônicas a ele

[44] Roberto Schwarz. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

mesmo, ou com seu poder de produzir, com a mesma mão invisível, simultaneamente o progresso e a regressão, creio que é preciso sublinhar como essas combinações, sob certos aspectos disparatadas, concerniam ou ainda concernem, de modo bem particular, o Brasil. Porque é na periferia do sistema, lá onde estávamos e onde corremos o risco de soçobrar ainda hoje, que tais contradições são instaladas de modo mais explosivo. Em particular, essa conjunção de contrários, que tento mostrar aqui – a coexistência multissecular de capitalismo e escravidão. Creio que cada vez mais, entre nós, percebe-se que não se compreende verdadeiramente o Brasil se não se levar inteiramente em conta essa conjunção contraditória que nos modela, de maneira decisiva, desde a própria constituição do país.

Foi, portanto, essa conjunção de capitalismo e escravidão que Roberto Schwarz encontrou na base da metamorfose incessante ou do "borboleteamento" de Brás Cubas, sob a forma do livre-capricho, se assim posso dizer, daquele que é ao mesmo tempo um *indivíduo isolado*, ao modo do capitalismo moderno, e igualmente um *senhor*, ao modo arcaico. E eis aqui nosso Brás Cubas, isolado, livre e indiferente, no sentido em que o é indivíduo moderno, e ao mesmo tempo votado à *dominação direta* sobre os outros. É, pois, essa conjunção de indiferença moderna e de dominação pessoal direta que faz girar a roda do capricho desenfreado e do célebre borboleteamento da personagem.

Creio que se encontra aqui um nó fundamental, resultante das relações sociais e da história, que foi bem identificado e bem elucidado, se não interpreto mal o ensinamento de Schwarz. Mas, dito isso, há ainda muito trabalho a fazer, sobretudo porque são ainda numerosas as camadas de significação dessas obras que demandam análise, e também muito numerosos os elementos ainda enigmáticos que precisam ser devidamente esclarecidos.

A começar, talvez, pelo fato de que esse traço de movência contínua ultrapassa em muito o próprio Brás Cubas e atinge muitas personagens de várias obras capitais de nossa literatura, como espero ter indicado. Acontece também que, dentre essas personagens, encontram-se representantes de todas as idades e de diferentes camadas sociais, o que põe um problema para a generalização imediata do dispositivo do *capricho* do senhor capitalista-escravista. Como explicar, por exemplo, a natureza cambiante de Macunaíma, que, embora guardando os contornos de uma figura lendária, é filho de índia, nasceu negro e, mesmo quando se torna branco, não se separa verdadeiramente dos dilemas típicos das pessoas pobres do país? Ou, ainda, por exemplo, como considerar as metamorfoses de Riobaldo, que, quando criança, pedia esmola aos viajantes e que, durante quase toda sua vida de aventuras, exercia a profissão de "jagunço" (espécie de bandido de honra ao serviço dos grandes proprietários de terra ou de políticos), uma das "profissões" mais típicas na história dos homens livres pobres no Brasil?

Salvo engano, creio que é preciso postular uma verticalidade verdadeiramente radical da conjunção de capitalismo e escravidão no Brasil, no sentido em que esta modela, ao fim e ao cabo, a constituição de *toda* subjetividade, e portanto, de todos os níveis sociais. Creio que, assim fazendo, chegaremos talvez a compreender melhor as metamorfoses do conjunto de nossas personagens, assim como algumas outras questões que restam inexplicadas e mesmo um tanto misteriosas em nossa cultura.

Dizendo de forma um tanto brusca, o problema poderia ser talvez colocado assim:

Posta a conjunção de capitalismo e escravidão, cujos efeitos se fazem sempre sentir, cada indivíduo vê-se em face de *dois regimes* da concepção de si e de sua relação com o outro, *dois regimes* contraditórios,

que logicamente deveriam excluir um ao outro, mas que se encontram um e outro bem presentes e bem atestados pela realidade da experiência. Por um lado, um regime antes de tudo moderno, que corresponde, *grosso modo*, às relações capitalistas de produção, que prescreve a *separação* ou a *diferença* entre o *mesmo* e o *outro*; e, por outro lado, um regime que não reconhece a diferença entre o mesmo e o outro, no qual essa diferença é mesmo, a rigor, inconcebível, isto é, um regime que, por sua vez, corresponde aos laços do patriarcalismo escravista, nos quais o indivíduo não se reconhece verdadeiramente como tal, ou dito de outra forma, como sendo realmente distinto de seu senhor, de seu grupo, de seu clã etc.

Em resumo, qual é a saída possível para uma subjetividade submetida *simultaneamente* a essas duas exigências contraditórias, quer dizer, à exigência de que ela seja *distinta* do outro, e, *ao mesmo tempo*, *indistinta* do outro? E, se se quiser, como estabelecer uma relação com o outro na qual a alteridade é *negada* e *afirmada ao mesmo tempo*?

Aqueles que são leitores de Machado de Assis talvez me digam: eis aí por que tantas personagens tornam-se tão frequentemente doidas – e muitas vezes doidas varridas – nos seus contos e romances.

É justamente diante desse paradoxo, ou antes, talvez, desse enigma, que se encontra cada uma de nossas personagens infinitamente movediças. Eu diria mesmo: eis aí a *esfinge* brasileira, a torsão particular do Édipo que nos foi reservada.

Assim, volto à minha questão: qual é a saída para uma subjetividade que deve conceber sua diferença em relação ao outro e, ao mesmo tempo, não deve de modo algum concebê-la?

Salvo engano, a única saída – aliás comprovada por nossas personagens – é construir uma espécie de pequena equação (que se poderia facilmente chamar de paralógica) que diz: o outro *é* o mesmo – fórmula pela

qual se satisfaz *ao mesmo tempo a* requisição da *diferença* e a requisição da *ausência de diferença* entre o mesmo e o outro.

O outro é o mesmo ou, simplesmente invertendo, *o mesmo é o outro,* eis aí a resposta que todas as nossas personagens dão à *esfinge* brasileira: elas são elas mesmas sendo igualmente o outro que lhes faz face, de modo que se pode dizer que elas se formam *passando* no seu *outro: elas vêm a ser tornando-se o outro*. É assim que elas são tomadas numa espiral ou num turbilhão de mutações que não conhece verdadeiramente ponto de parada.

Aliás, os paradoxos desencadeados por essa lógica são inumeráveis, e explorá-los, fazendo variar suas figuras e seus ângulos de exposição, tornou-se uma das especialidades dos livros brasileiros sobre os quais busco falar aqui.

Talvez o primeiro de todos esses paradoxos, bem desenhado por Machado de Assis, seja aquele do defunto autor – não simplesmente de um autor defunto, coisa banal, como Brás Cubas trata de sublinhar: com isso, ele quer dizer que escreve *após a sua morte*, ou seja, que ele tornou-se *autor*, sujeito desse ato de fala, por meio de sua própria morte. Com efeito, por que Brás Cubas põe-se a narrar após sua morte ou, segundo seus próprios termos, por que ele é um defunto autor? Este fato capital, neste que é um de nossos livros mais emblemáticos, não recebe interpretação em nossas histórias da literatura, salvo a de ser uma provocação, em vista do absurdo da situação. A provocação está lá, decerto, mas talvez ela fosse vista de outra maneira se se levasse em conta que aquele que muda incessantemente, ou aquele que se forma passando no outro (ou que *é* ao mesmo tempo em que se torna *outro*), se forma suprimindo-se, isto é, ele se constitui no e pelo ato mesmo *de sua desaparição*.

Pode-se dizer então que seu lugar de nascimento é também seu túmulo e que seu instante de nascimento é o instante de sua morte; ele nasce *in articulo mortis*, numa espécie de curto-circuito. E ei-lo defunto e autor – e é assim que ele começa a nos narrar sua *decomposição*: de fato, seu procedimento de *composição* é aquele de se *decompor*, para retomar a tirada de um outro brasileiro célebre, Villa-Lobos.

Um de nossos mais brilhantes historiadores do cinema, Paulo Emílio Salles Gomes, formulou nosso dilema nestes termos: "A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro".

Não esqueçamos, *Brás* é o Brasil, segundo seu próprio autor. Mas se, por acaso, essa pequena lógica que procuro desenvolver tiver alguma consistência, talvez se pudesse formular essa frase como segue: *se o mesmo é o outro, o ser é o não-ser.*

Se se examinam bem as coisas, esse é o mesmo problema que confronta *Macunaíma*: diante da impossibilidade de interromper a série indefinida de mutações, ele *decide*... não se decidir: ele sobe ao céu, onde se torna estrela. É preciso se sublinhar: ele não chega a "interromper" a oscilação permanente entre o mesmo e o outro senão instaurando ainda um novo movimento pendular: desta vez, entre o ser e o não-ser. Deve-se notar que ele não morre, propriamente. Aquele que não viveu realmente não pode de fato morrer: ele põe-se a oscilar perpetuamente entre o ser e o não-ser, como é, aliás, o caso de Brás Cubas, que vive morrendo e morre vivendo – isto é, que se constitui no instante de sua morte e, assim, mantém-se perpetuamente *entre* os dois.

Essa fixação no *entre dois*, poder-se-ia denominá-la *regime do limite*. Talvez seja esse o regime dominante de nossas formações culturais. Claro que o limite não é pura e simplesmente, nesse caso, algo a ser

respeitado. É algo feito para que se instale *justamente sobre ele*. E é assim que um dos mais comoventes, talvez, de nossos contos do século XX, chama-se "A terceira margem do rio", aquela que está *entre* as duas coisas e ao mesmo tempo não existe; a história de amor mais sustentada de nossa literatura, aquela de *Grande Sertão: Veredas*, coloca o objeto do desejo numa mulher-homem ou num homem-mulher, como se queira. E é assim, igualmente, que as formas as mais enraizadas e mais difundidas de religião popular são entre nós, no fundo, formas *espíritas*, isto é, formas fundadas na ideia de metempsicose e tendo como manifestação principal o *transe de possessão*. Ora, na metempsicose, como no transe de possessão, se é sempre si-mesmo *e* um outro, ao mesmo tempo. E assim por diante.

Nessa tendência ao regime do limite seria preciso notar, porém, mesmo *en passant*, a troca de identidade sexual que se produz invariavelmente nesses romances. Em todos, vê-se o homem afeminar-se, e, em contrapartida, vê-se uma masculinização, às vezes clamorosa, da mulher. Em *Senhora*, Aurélia conduz uma espécie de guerra comercial e social implacável para obter a posse de seu Fernando, que ela escolheu como alvo; ela o compra sem cerimônia, lança-o em seu leito e dali o expulsa, cobre-o de insultos e é ela, somente ela, quem decide, enfim, ter ou não isso que se chama de relações sexuais com ele. Ele assiste a tudo passivamente, quase sem nada dizer, os olhos arregalados – uma espécie de boneca com bigodes. Além do mais, no começo do romance há uma cena estranha – a descrição de uma espécie de quarto ou alcova: vê-se um toucador, espelhos, diversos tipos de escovas de cabelo, pentes, um monte de objetos de toalete, pantufas, coisas delicadas e refinadas – e então, quando se espera a entrada de uma mocinha, revela-se que o quarto é de *Fernando*. Vê-se imediatamente que a coisa vai muito mal.

Em Brás Cubas, é também a amante do herói que comanda a relação deles – ela decide sobre o adultério, ela escolhe o amante, ela arranja uma bela casinha no subúrbio, para bem acolhê-lo e para estar à vontade com ele; ele se deixa levar com uma passividade que excede até mesmo aquela das moças ludibriadas do romantismo mais açucarado. Aliás, ela chama-se *Virgília*, e Machado de Assis, sublinhando o jogo de palavras, assinala que ela é *vir,* isto é, o elemento viril, o masculino, em latim.

Macunaíma desposa Ci, a "Mãe do Mato" – mulher guerreira, uma amazona. Enquanto ela parte para a guerra – toda hora, aliás –, ele fica em casa, onde adormece molemente, ou cuida do bebê que, apesar de tudo, eles tiveram. Quando ela retorna, lança-o sobre a rede e o possui com furor, diversas vezes, embora ele queira parar no meio.

Diadorim é a manifestação capital desse fenômeno, e creio que não é preciso insistir muito sobre esse ponto: ela também, mulher guerreira, disfarça-se decididamente de homem – e deixa Riobaldo aturdido, vítima de um amor ao mesmo tempo homossexual *e* heterossexual.

Mas se observarmos um pouco mais nossas personagens infinitamente movediças, vê-se que, ao lado desse traço de mutação incessante, elas são sempre marcadas por um outro traço que, junto ao primeiro, parece paradoxal: elas são todas portadoras de uma *ideia fixa*, cruel e implacável. E aqui se põe um novo problema, porque eu nunca pude falar de ideia fixa a meus amigos franceses sem que alguém me dissesse: "Bem, mas esse é o cachorro do Asterix!". Assim, devo assinalar que emprego, a esse respeito, a expressão com a qual Machado de Assis designou o fenômeno que me interessa aqui. De todo modo, a reação dos amigos franceses é bem mais interessante que aquela da maior parte dos críticos literários, que simplesmente ignora a existência da *ideia fixa*. E contudo, como disse anteriormente, ela clama aos céus – e creio que só se

compreende um pouco melhor a célebre aptidão à mudança quando as olhamos conjuntamente, a volubilidade e a ideia fixa, como uma só figura ou como a frente e o verso de uma mesma folha de papel. Aliás, é exatamente isso que parecem indicar tantos romancistas ao colocarem-nas sempre juntas.

Brás Cubas nos diz que em verdade morreu de uma ideia fixa. "Deus te livre, leitor, de uma ideia fixa"... Mas qual é sua ideia fixa? Segundo ele, é a invenção de um "medicamento sublime" – um emplastro – que naturalmente se chamará "Emplastro Brás Cubas", e que será exibido, anunciado e vendido por toda parte, para a glória de seu criador; um emplastro, diz ele, anti-hipocondríaco, destinado a curar definitivamente a melancolia que acomete a humanidade. Nada menos que a melancolia. Os propósitos satíricos evidentes escondem mal (e, aliás, não querem esconder, mas ao contrário mostrar) a busca pela panaceia, pelo remédio universal – por uma substância em que se discerne mal onde termina a ciência e começa a magia, e que se prestaria a obturar a falta humana, cujo não-reconhecimento é o caminho mais curto para a melancolia.

Por sua vez, Macunaíma, a mutação encarnada, é todavia assombrado por uma ideia fixa, a ponto de uma de suas leitoras mais informadas descrever o livro como uma espécie de busca do Graal. De fato, a aventura de Macunaíma desenrola-se em meio a suas tentativas de recuperar a *muiraquitã*, na realidade um talismã, de pedra verde, que lhe comunicaria poderes irresistíveis, sobretudo aquele de possuir tudo imediatamente, notadamente as coisas e o sexo, sem mediação do trabalho, por certo. Esse talismã/fetiche encontra-se por fim imobilizado na coleção de um milionário de São Paulo que, aliás, porta um nome todo feito de pedra: Venceslau *Pietro Pietra*.

N'*O Ateneu*, Aristarco é perseguido (cito para ser breve) pela "obsessão da própria estátua", na qual se verá ao final transformado, numa cena meio cômica, meio trágica, em que ele se *mineraliza* pouco a pouco, gozando e desfalecendo ao mesmo tempo – como se fosse simultaneamente Dom Juan e o convidado de pedra.

A Riobaldo, de *Grande Sertão: Veredas*, não falta ideia fixa: ele tem até mesmo duas – uma manifesta, e outra não totalmente. A primeira é sua questão obsessiva a propósito da existência ou da não existência do *Diabo*: se esse existe, ele teria *talvez* feito um pacto com o cujo; e assim Riobaldo explicará as alterações desconcertantes pelas quais passou, a principal sendo sua jamais superada paixão por Diadorim, que ele acreditou ser um homem até o dia em que ele ou ela é morto(a) (nunca se sabe bem como dizer isso). Em verdade, é essa sua verdadeira ideia fixa, o objeto de sua busca apaixonada e incessante: *Diadorim*, esse ser no qual os sexos se misturam e que por isso mesmo reflete uma sedução que leva, a um só tempo, ao céu e ao inferno.

Qual é então o denominador comum das diferentes *ideias fixas* de nossas personagens? Digamos, em nome da brevidade, que se trata aqui de uma espécie de busca, mais que de completude, da *apresentação imediata do absoluto*, que deve comparecer em pessoa – ou antes como *coisa*, entre as próprias mãos do sujeito. Creio que se poderia compreendê-la um pouco melhor, essa busca do absoluto imediato, se voltarmos um instante para a mecânica da metamorfose incessante. Se essa, como vimos, implica que o outro *é* o mesmo, toda *diferença* entre si-mesmo e o mundo, enfim, entre sujeito e objeto, desde que ela está posta, imediatamente se esquiva, de modo que *o absoluto* – isto é, a perfeita coincidência do mesmo com o outro, do sujeito com o objeto – *o absoluto* deixa de ser essa entidade que se esquiva sem parar, para a qual não se pode senão ilusoriamente encaminhar-

se, como para um horizonte último, que não se apresenta jamais, que é sempre Outro – para tornar-se uma espécie de exigência prática do sujeito, que visa pura e simplesmente a *possuí-lo,* ou até mesmo a encarná-lo. (Noutro trabalho, complementar a este, eu procuro mostrar que essa forma de apresentação imediata do absoluto será, ao final, aquela da forma-mercadoria).

O reflexo dessa busca de totalização desenfreada sobre a linguagem desses romances é, para dizer o mínimo, espantoso. Brás Cubas, vimos anteriormente, começa, nada menos, pela realização do *impossível*, isto é, pelo relato do único fato que não é passível de narração, sua própria morte, mostrando-se assim na posse *integral* do vivido. E ele o faz num livro mais do que enciclopédico, por várias razões, pois nele recuamos até a origem do mundo para, em seguida, avançar até o fim dos tempos.

O Ateneu, sem nos estendermos muito, começa por este simples anúncio: "Vais encontrar o mundo". Essas são as palavras que denunciam de imediato a necessidade urgente de condensar toda a linguagem em uma frase, como se não se pudesse suportar o longo desfile de signos, que se remetem uns aos outros, sem que se possa encontrar a palavra definitiva, a palavra *total* ou *absoluta*. Em verdade, tal palavra, a palavra total, é sua busca interior mais profunda.

Macunaíma, por sua vez, como já se demonstrou alhures, é um ato de *fala* [*parole*] que procura ser ao mesmo tempo a própria *língua* [*langue*], que se apresenta por inteiro.

Se se pudesse examiná-los aqui de mais perto, veríamos que essa pulsão para a *língua*, para a presença integral e imediata do *código*, não está ausente de nenhum desses romances, mas impregna principalmente o *Grande Sertão: Veredas*, que, tal como a imagem do desejo pel'*O sexo* (não por *um* sexo), expõe *gozosamente* sua paixão pel'*A língua* – que ele quer

total: música *e* palavra, popular *e* erudita, escrita *e* falada, antiga *e* moderna, prosa *e* poesia, lírica *e* épica *e* dramática, do Brasil profundo *e* imediatamente universal, profana *e* sagrada, empírica *e* filosófica etc. É certo que essas buscas totalizantes fazem às vezes o *brilho* desses romances, a esse respeito, em certos casos, muito impressionantes.

Mas eu conheço muitos leitores, sobretudo não brasileiros, ou mesmo pessoas muito marcadas também por uma origem ou por uma formação europeia, que sentem um desconforto imediato face a esses textos. Ao fim de algumas linhas, toma-os um mal-estar, não muito fácil de explicar de todo inicialmente, mas que lhes dá vontade de fechar tais livros. Na verdade, esses leitores procuram fugir de tais livros, porque seu brilho procura cegá-los. Seja pelo ofuscamento, seja por uma espécie de terror, ou mesmo de charme encantatório, esses romances buscam, mais que *fascinar* o leitor, *possuí-lo*, se *encarnar* nele. Trata-se de um ato de *devoração* do outro, de seu outro o mais imediato, isto é, o leitor, o ato que esses romances buscam realizar, de modo mais ou menos consciente.

Creio ser possível perceber, depois disso, que a regra que nós vimos em ação na constituição das personagens aplica-se também às relações desses textos com o leitor. O mesmo *é* o outro também no que diz respeito a este, e então, num único e mesmo gesto de fala, o romance *produz* ou *institui* seu leitor e, ao mesmo tempo, o suprime ou o engole. A *distância* que produz o leitor enquanto outro, o texto ao mesmo tempo a *põe* e a *retira*, e é assim que ele imprime seu movimento de oscilação perpétua no pêndulo que de uma certa maneira *hipnotiza* o leitor.

Talvez pudéssemos ver também, além disso, que esse movimento pelo qual o mesmo é o outro, sob certos aspectos, da ordem do gozo, é em última instância regido por uma *luta de morte* – porque ou o leitor *suprime* o texto ou ele é, por sua vez, *suprimido* por ele. Na realidade, esses dois

movimentos – um pelo qual o mesmo suprime o outro, tomando seu lugar, e o segundo pelo qual o mesmo é suprimido pelo outro, no qual ele se perde e desaparece –, esses dois movimentos já estão simultaneamente implicados nesta dinâmica que estou tentando descrever, e cujas virtualidades sadomasoquistas eu não seria capaz de sublinhar o bastante.

Mors tua vita mea – tua morte, minha vida: a regra sombria que se exprime nesta velha divisa – de fato a regra da luta de morte –, vamos reencontrá-la, entre nós, talvez no próprio coração das relações do mesmo com o outro, lá onde aparentemente não reina senão o gozo sem limites, o mesmo gozo que seduz quando se percebe o Brasil apenas de um modo muito exótico, enquanto miragem de uma promessa de felicidade.

A partir dessa luta de morte, eu poderia dizer que vivemos a relação com o outro, no Brasil, na ordem da *iminência:* seja enquanto ocasião de gozo absoluto, seja enquanto ameaça mortal, o outro é sempre *iminente*, nessa estrutura que busco compreender.

É talvez assim – *O Brasil ou a iminência do outro* – que eu deveria ter intitulado a comunicação que lhes apresentei aqui.

Singularidade do duplo no Brasil

Singularidade do duplo no Brasil

Todos aqueles que, ao menos uma vez na vida, se debruçaram sobre o tema do duplo na cultura ou na literatura, cedo se viram submersos pelo seu assunto, Dos antigos relatos míticos, – seguidos na sua vertente indo-européia por um Georges Dumézil, por exemplo, – até o cinema de Hollywood ou o último romance do prêmio Nobel Saramago, passando pela Antiguidade greco-romana e a cultura judeu-cristã, os duplos proliferam em um universo em desdobramento permanente, no qual não é nada fácil se orientar. Principalmente porque também muito cedo nos damos conta de que, se a bibliografia sobre o duplo é, também ela, proliferante e quase infinita, ainda está longe de estabelecer um mapa razoavelmente unificado, capaz de fornecer as coordenadas espaciais e históricas do tema.

Capaz, ao mesmo tempo, de fascinar e desorientar, a questão do duplo impulsiona o espírito, portanto, em duas direções aparentemente

opostas. De um lado, a onipresença espaço-temporal do fenômeno faz supor a existência de uma espécie de estrutura universal, comum, talvez, à constituição mesma do humano e que, nessa condição, se manifestaria em toda parte. De outro lado, é a imensa variedade dessas manifestações que atrai o espírito e o incita a buscar na particularidade de cada uma delas a expressão singular de questões históricas e culturais bem determinadas.

Sabendo que essas direções não se excluem mutuamente ou, ao menos, que não deveriam fazê-lo, é especialmente na segunda via, a do particular, que eu vou me engajar aqui. Vou procurar, naturalmente, examinar um pouco o capítulo brasileiro de uma história universal dos duplos, sempre a partir da observação daquela que foi, ao menos durante dois séculos, a principal manifestação cultural do País, isto é, a literatura. Não é inteiramente impossível que, buscando a especificidade da gênese e da conformação do duplo entre nós e, ao fazê-lo, comparando-as às de seus congêneres europeus, possamos divisar ao longe um capítulo um pouco menos estreito.

De todo modo, a restrição do campo de observação à literatura brasileira não consegue nos subtrair à desorientadora proliferação do duplo. Antes ao contrário. O duplo encontra-se, aí, por toda parte, ou seja, em todos os períodos da história, em todas as escolas e gêneros literários; e mais, iremos encontrá-lo instalado em muitas obras capitais, talvez no seu centro mesmo, inclusive na obra entre todas central – a de Machado de Assis. Ainda que a crítica literária brasileira ignore, até o momento, tanto a verdadeira extensão quanto a significação do fenômeno, ele não é, por isso, anódino.

Em primeiro lugar, porque essa proliferação do duplo não se confunde com aquela, mais geral, já evocada aqui. Isso diz respeito principalmente à frequência e à centralidade do fenômeno, que são bem

mais intensas na literatura brasileira que em outras literaturas - se as comparamos sobre as mesmas extensões temporais. (Exceto, talvez, desse mesmo ponto de vista, em relação a uma certa parte da literatura alemã e à literatura russa, por razões que não é possível desenvolver aqui.) E, em seguida, porque essa centralidade do fenômeno é tal que ela desemboca paradoxalmente na impossibilidade de produzir duplos nitidamente configurados.

Com efeito, desde os inícios de uma literatura propriamente nacional, isto é, depois da independência do País, em 1822, e até nossos dias, o duplo não cessa de assombrar a literatura brasileira, sobretudo onde era menos esperado.

A primeira manifestação, ao mesmo tempo teórica e prática, ou seja, autoconsciente, da presença de uma duplicidade fundamental se dá, talvez, em um dos primeiros poetas significativos de nossa literatura romântica, Álvares de Azevedo, que invoca o que ele chamava "binomia" como aquilo que estava na base mesma de suas expressões. Igualmente, formas larvares e disfarçadas do duplo atravessam toda a obra romanesca de José de Alencar, até vir a furo sob uma forma já exposta e sintomaticamente pré-espírita em seu romance *Encarnação*. Em Machado de Assis, o ciclo se repete nos cinco grandes romances da maturidade (e em numerosos contos), para chegar a uma manifestação analítica quase exaustiva dos fenômenos de desdobramento em *Esaú e Jacó*, romance em que tudo é cisão e ambivalência.

Ainda antes do fim do século XIX – e durante nossos primeiros setenta anos de literatura nacional – Raul Pompeia escreve *O Ateneu*, o *Bildungsroman* ou o romance de formação por excelência da literatura brasileira, no qual se desenha justamente o paradoxo de uma "formação" realizada como supressão do eu, tendo em vista o contínuo desdobramento

do sujeito. Não acrescentarei, para ser breve, senão que a coisa prossegue século XX adentro, e que as formas da duplicação se sucedem nas obras capitais de Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, para mencionar apenas alguns dos escritores mais importantes.

Ainda recentemente, foi um filósofo, que, não por acaso, emergia de um longo mergulho hegeliano para se debruçar sobre os problemas brasileiros, o primeiro que deu uma expressão mais geral e propriamente teórica a essa onipresença da duplicação entre nós, em uma obra intitulada *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*.[45] Sentimento porque não se trata de uma dialética no sentido forte ou positivo do termo, mas antes da percepção necessariamente vaga e difusa de uma contradição sempre renascente e sem síntese à vista.

Na crítica literária, foi justamente o crítico central do país, Antonio Candido, quem mais se aproximou de uma percepção global do fenômeno do duplo entre nós, assinalando-o em Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. Sintomaticamente, ele o fez em um livro que se chama *Tese e antítese*[46], isto é, ainda a dialética negativa, sem síntese no horizonte – sem saída nem ênfase.

Todavia, mesmo Antonio Candido, quando trata de interpretar a configuração do duplo entre nós, ele o faz segundo a receita formulada pelo pensamento estético e pela crítica literária alemãs, e amplamente consagrada em seguida. Esta boa fórmula – eu o digo sem qualquer ironia – deriva sobretudo do pensamento dos românticos alemães, notadamente F. Schlegel, Novalis e Fichte, e reconhece a origem do duplo numa espécie de excesso ou de *desmedida* da *reflexão*.

Como se sabe, e se é possível dizê-lo de modo tão breve, chamava-se reflexão ao movimento pelo qual o sujeito individual, então

[45] ARANTES, Paulo E. *Op. cit.* São Paulo: Duas Cidades, 1992.
[46] CANDIDO, Antonio. *Op. cit.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.

recentemente isolado e liberado pela revolução burguesa, procurava encontrar em si mesmo o seu fundamento. No movimento da reflexão, portanto, o eu saía de si mesmo em direção ao outro unicamente para *fletir* de novo sobre si mesmo: ele *re-fletia* então, e nesse retorno sobre si ele se reconhecia, tornando-se um em si para si.

Entretanto, a repetição exasperada desse movimento – tal como se vê na ironia, por exemplo – podia impedir a feliz conclusão desse procedimento de constituição do sujeito. Nesse caso, o excesso ou a desmedida podia provocar não uma síntese, mas uma cisão do eu, em seu desdobramento.

Na verdade, essa fórmula não é inteiramente deslocada para se pensar a constituição do duplo no Brasil. Afinal de contas, nossa literatura *nacional*, uma vez que ela se inaugura por volta do primeiro quartel do século XIX, pertence a esse mesmo ciclo histórico das literaturas europeias, posterior à revolução burguesa, ou seja, literaturas românticas e pós-românticas e, como tal, já regidas pelas exigências da subjetividade moderna - as da individualidade isolada, que buscava na reflexão a constituição de sua autonomia. É mais apropriado, portanto, aproximar o fenômeno do duplo, entre nós, daquele da literatura europeia (à qual, aliás, a literatura brasileira era umbilicalmente ligada), do que remetê-lo a modelos oriundos das antigas concepções mitológicas, pertencentes a sociedades arcaicas. Tanto mais que as mesmas exigências da subjetividade moderna, isto é, fundamentalmente as que se referem à constituição de sua autonomia pelo movimento da reflexão, estavam igualmente presentes entre nós, na medida em que éramos um país já nascido na órbita do capitalismo e, na época, governado por uma monarquia constitucional, dotado de um congresso e de uma câmara de deputados, regidos todos por uma constituição liberal, no sentido ideológico do termo.

Tudo isso é bem verdadeiro e razoável; entretanto – e aí começa a aparecer a singularidade do caso brasileiro – o duplo, no Brasil, constitui-se por razões opostas às do duplo romântico – alemão ou europeu. Se, na Europa, o duplo se constitui, como se quer, por um excesso ou uma desmedida da reflexão, no Brasil ele se produz por carência de reflexão ou, se se quiser, *pela suspensão da reflexão* bem no meio da bela curva que lhe era prescrita pelo Idealismo alemão.

O que entravava, portanto, a reflexão, entre nós, se a sua exigência já estava, então, presente? Como se pode imaginar, tratava-se da presença maciça e multissecular da escravidão na formação do país.

Se, de um lado, o pertencimento do país à esfera econômica e ideológica da modernidade burguesa instalava entre nós as exigências de autonomia própria à subjetividade moderna, de outro a não-constituição de um mercado de trabalho livre, devida à escravidão, impedia a realização dessa autonomia.

Desse modo, situávamo-nos, no Brasil, em face de dois regimes, igualmente bem ancorados na realidade dos fatos e, não obstante, contraditórios e mutuamente exclusivos: um que, exigindo a formação do juízo autônomo, prescrevia a distinção entre o mesmo e o outro; e um outro regime que tornava inconcebível a distinção entre o mesmo e o outro.

Como isso se passava do lado da reflexão? Por uma parte, a reflexão, exigida pelas condições de que falamos anteriormente, dava início à sua curva: o mesmo se desloca para o outro. Mas, ao mesmo tempo, age sobre ele o regime que torna essa distinção inefetiva - e o outro mostra ser o mesmo. Em vez de realizar o retorno sobre si, o eu se vê preso na má infinidade de um movimento pendular em que ele bascula interminavelmente entre o mesmo e o outro – condenado a repetir sem término e sem saída a mesma fórmula: o outro é o mesmo, o mesmo é o

outro, e assim indefinidamente. Ora, o que é essa fórmula senão a do duplo? E assim, então, que o duplo se forma no Brasil – como o produto inapreensível de uma suspensão da reflexão justamente *sobre o limite* entre o mesmo e o outro, ou entre as exigências simultâneas de sua distinção e de sua indistinção. É também por isso que o duplo, no Brasil, é mais frequente e mais intenso que alhures e, ao mesmo tempo, não chega nunca às configurações inteiramente nítidas e bem apreensíveis que conheceu em outras literaturas. É por excesso de duplicação que o duplo, aí, não se completa e se furta. Suspenso no jogo infinito dos reflexos – como que aprisionado no espelho – esse duplo é demasiado puro para que se possa desdobrar na polaridade ambígua que caracteriza o duplo inteiramente configurado.

Observando essa questão de um outro ângulo, pode-se dizer também que o mesmo que se forma tornando-se outro, forma-se suprimindo-se, constitui-se desaparecendo. Ele é, assim, sempre duplo e sempre inapreensível. Estou certo de que um leitor de Machado de Assis poderá reconhecer nessa formulação uma percepção dessas personagens cujo ser é estranhamente inseminado de não-ser, e que são portadoras , se é possível dizê-lo, de sua própria ausência: assim, Jacobina, do célebre conto "O espelho", se vê suprimido pelo outro que se tornara; Brás Cubas, das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, é o defunto autor, isto é, aquele que acede à narração pela sua própria desaparição; Dom Casmurro constata a estranha ausência de si mesmo no coração de suas memórias – e assim por diante.

O pântano das almas

O pântano das almas

O Ateneu pode ser lido como o relato, entre ficcional e memorialístico, da experiência de um menino no colégio interno. Ao lê-lo dessa maneira, não estaríamos propriamente errados: de fato, nesse livro, o narrador já adulto relembra com duvidosas saudades o período em que, dos onze aos treze anos, esteve internado em um famoso colégio, justamente chamado Ateneu.

Essa leitura singela não é desprovida de interesse, bem ao contrário, uma vez que ela desdobra uma sequência muito viva e reveladora de episódios da experiência escolar e de figuras que compõem o mundo fechado do internato, algumas delas típicas: o diretor arbitrário e ególatra, os professores, quase todos cúmplices e rasos, os alunos acanalhados, rebeldes ou vitimados, as confusões sexuais típicas da situação, o ensino como violência e embuste etc. Isso tudo, traçado com mão firme e narrado com verve crítica rara na literatura brasileira, já sustenta uma leitura de muito

interesse e até de bastante atualidade. Visto assim, o livro alinharia, a seu modo, com outras tantas figurações literárias da escola e exibiria, de preferência, sua costela realista-naturalista.

Tal modo de compreender o livro, entretanto, está longe de dar conta dos níveis de sentido que ele propõe. Tudo indica que ele quer dizer mais, e o sinal decisivo dessa amplificação do sentido é certamente a linguagem extraordinária em que a narrativa se vaza. Movida por uma eloquência apaixonada, essa linguagem se mostra, em regra, enfática, hiperbólica, inflamada, sobrecarregada de intenções, muitas vezes excessiva até à desmedida. Não por acaso, a feição dita "retórica" do livro tem chamado tanto a atenção dos críticos.

Em parte, essa linguagem exuberante se explica seja pela influência de certas modas literárias daquele final de século XIX (modas então atacadas de estilismo agudo — ou de *écriture artiste* e de *peinturite*), seja, principalmente, por expressar a indignação do narrador-personagem ante as misérias que sofreu e relata. O escritor Mário de Andrade chega a atribuir ao desejo de vingança do autor o que chama de "brilhações furiosas" de *O Ateneu*.

Contudo, a hipertrofia do estilo produz, entre a *matéria* (a vida escolar) e a *forma* narrativa do livro, uma desproporção cuja magnitude resiste às referidas explicações estilísticas e psicológicas. Em *O Ateneu*, sobre as figuras e vicissitudes do colégio interno, paira uma "atmosfera aumentada" na qual elas se projetam para muito além delas mesmas. Ganham, então, dimensão enigmática e pedem decifração. Sob a pressão da sobrecarga de estilo, o que elas significam? Para onde apontam, em sua projeção desmedida?

A resposta é simples e complexa ao mesmo tempo: o Ateneu é ele mesmo e outra coisa – o Ateneu é o mundo. Quem a fornece é o próprio

livro, já na sua bombástica frase inicial: "Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai, à porta do Ateneu. Coragem para a luta". Ao longo do livro, mas já desde as suas primeiras páginas, vai-se tornando patente que é preciso tomar a sério a famosa frase. Ajudada pela sobrecarga de intenções do estilo, ela vai conduzindo o leitor a ver no Ateneu um "microcosmo" do "grande mundo lá fora", conforme diz o próprio narrador.

Além disso, no mesmo rumo, também a matéria aparentemente modesta do livro se vai desdobrando internamente, com visos de totalidade: a propósito do aprendizado escolar do narrador-criança, o livro vai compendiando as artes todas, as ciências, as humanidades, a religião, a política, etc., com uma sistematicidade que lhe confere certa feição enciclopédica, não incomum nos assim chamados romances de formação. Visto dessa maneira, *O Ateneu* se mostraria como um peculiar romance de formação finissecular, no qual, como em outras configurações estilísticas da época, o naturalismo encaminha-se para suas complexas interações finais com o Simbolismo, com o Impressionismo e, já, com as prefigurações do Expressionismo.

Embora amplo, mesmo esse desdobramento interno da matéria revela-se insuficiente para catalisar a pressão de sentido acumulada na referida atmosfera aumentada do livro. Incapaz de compenetrar-se na própria matéria, ela vai investir também formas discursivas relativamente abstratas. Além de as notações particulares do narrador tenderem a encaminhar reflexões de alcance generalizante sobre a percepção, a linguagem, o tempo, a memória, a vida, a morte, o amor etc., *O Ateneu* ainda abre espaço para extensas resenhas de algumas conferências do personagem Dr. Cláudio, conferências cujo conjunto é quase que a súmula de um sistema filosófico completo. Aquele macrocosmo a que remete o microcosmo do colégio tenderá, desse modo, a configurar-se como uma

cosmologia estetizante e pessimista, em que se conjugam ecleticamente várias linhas de força do pensamento do último quartel do século XIX.

Não para aí, entretanto, o desdobramento interno do livro. Entre o microcosmo do internato e o macrocosmo do grande mundo, ele propõe ainda outra camada de sentido, na qual o colégio será ainda um microcosmo, só que, desta vez, um microcosmo do Brasil.

Começamos a verificá-lo já no primeiro capítulo, quando o narrador adverte que "(...) não havia família de dinheiro, enriquecida pela setentrional borracha ou pela charqueada do sul", que não mandasse "dentre seus jovens, um, dois, três representantes abeberar-se à fonte espiritual do *Ateneu*". Concentrando jovens ricos de norte a sul do Brasil, o colégio apresenta-se, então, como um "resumo" das elites do Segundo Reinado, conforme o narrador adiante confirmará, especificando, aqui e ali, comportamentos de cearenses, pernambucanos, fluminenses, paranaenses, mato-grossenses etc.

O retrato dessas elites que daí resulta é arrasador, e muitas páginas seriam necessárias para reconstruí-lo e especificá-lo. Em seus traços gerais, se é possível dizê-lo tão brevemente, elas se mostrarão arbitrárias, crués, corruptas, maníacas, regressivas – em uma palavra, perversas, de modo a não restar um só aspecto positivo. Em suas mãos, o conjunto da cultura humana que vimos o livro desdobrar enciclopedicamente será todo ele desnaturado e mutilado pelo uso arbitrário que dele se faz para fins de autoexaltação e de submissão do outro; este outro, por sua vez, se tornará temível e até fatal, visto que se trata de invadi-lo e aniquilá-lo ou de ser-se aniquilado por ele, numa luta de morte interminável. Toda projeção de futuro será consumida em veleidade ou alucinada em ideia fixa; também por isso, o próprio tempo perderá sua diferenciação interna, regredindo a uma espécie degradada de eterno retorno do mesmo; distinções fundadoras do

humano, como aquelas entre natureza e cultura, vivos e mortos, desandarão a esboroar-se... Em suma, uma elite sórdida, produtora apenas de barbárie e ruínas, conforme se dá a ver na ilustração do próprio autor, que encerra o livro e, também, em sua frase final, funérea até o *kitsch*: "(...) o tempo é a ocasião passageira dos fatos, mas sobretudo — o funeral para sempre das horas". O próprio tempo se arruína e cadaveriza, e o livro todo se revela finalmente regido pela morte: esta é tanto o seu ponto de vista quanto o seu ponto de fuga.

Se esses aspectos propriamente horrendos se projetam desde as práticas de todos, no colégio, eles entretanto se concentram em uma figura central – a de Aristarco, o diretor, que reina sobre o microcosmo do Ateneu. Reunindo e exponenciando todos esses traços, ele surge, então, como o resumo encarnado dessas elites, ou sua personificação. Nessa medida, revela-se que o colégio, concentração das elites do Segundo Reinado, pode ser a Corte, que de fato tinha esse caráter, e Aristarco, o imperador Pedro II – epítome dessas elites. Não é raro que *O Ateneu* seja lido dessa maneira, e com bons motivos. Em uma de suas enfáticas conferências, o Dr. Cláudio investigará a razão de o Brasil ser "um charco de vinte províncias estagnadas na modorra paludosa da mais desgraçada indiferença". Ao cabo de formidável diatribe, ele concluirá: "O pântano das almas [o Brasil] é a fábrica imensa de um grande empresário (...). É a obra moralizadora de um reinado longo, é o transvasamento de um caráter, alagando a perder de vista a superfície moral de um império – o desmancho nauseabundo, esplanado, da tirania mole de um tirano de sebo".

Quem fala, aqui, pela voz do Dr. Cláudio, é certamente o abolicionista radical e o republicano jacobino Raul Pompeia, que mais tarde irá opor, ao "tirano de sebo", a sua defesa do Marechal de Ferro, Floriano Peixoto. Na perspectiva de Pompeia, a origem da calamidade brasileira é de

ordem social e política, não racial ou climática, como para tantos de seus contemporâneos.

Visto assim, *O Ateneu* exibe com maior nitidez sua feição *alegórica*, de certo modo já dada em sua configuração como microcosmo/macrocosmo. O livro assume, então, as vantagens e as desvantagens desse modo de construir: na medida em que o regime alegórico faz sempre dizer o outro como um mesmo, em catástrofe, ele lhe permite fixar de modo congenial, no Brasil, a formação da ruína e a história pantanosa e melancólica; por outro lado, porém, a alegoria o torna presa dessa mesma estrutura que denuncia: ele só chega a *dizê-la*, ao preço de participar dela – da mesma barbárie que abomina. Não é à toa que *O Ateneu* às vezes horroriza algum leitor: é para a participação nessa mesma barbárie que o livro o convoca, já na sua frase de abertura – "Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai, à porta do Ateneu. Coragem para a luta."

Prosa *à outrance* / formação no negativo

Prosa *à outrance* / formação no negativo

Entre os romances brasileiros de sua época, *O Ateneu*, de Raul Pompeia, certamente não será o mais *conseguido* artisticamente nem, tampouco, o mais imediatamente atraente ou acessível aos leitores de hoje em dia. Se, de um lado, algumas das ideias de que é portador nos parecem, hoje, datadas ou francamente *vencidas*, de outro lado, sua prosa, excessiva, tantas vezes flamejante – espécie de *écriture artiste* levada ao extremo e desviada de suas funções – sua prosa, dizia, arrisca afastar-nos dele ainda mais facilmente.

Por que, então, ocupar-se deste livro de 1888, escrito por um moço de vinte e cinco anos, que iria se matar com um tiro no coração, na noite de natal de 1895, quando não tinha mais que trinta e dois anos? Por que, então, ocupar-se dele, excluída, é claro, a preocupação rotineira de preencher um panorama romanesco aliás não muito povoado?

De minha parte, gostaria de perguntar qual é o segredo – se há um – dessa prosa extraordinária, se não bizarra – mas meu interesse principal incide sobre a noção de *formação* – de contornos bem particulares – que toma corpo nesse livro. Salvo engano, na literatura brasileira, *O Ateneu* é de fato o primeiro romance que põe frontalmente a formação do indivíduo como assunto principal, e que trata de fazê-lo com uma espécie de absoluto de seriedade e de exigência. Parece mesmo que Raul Pompeia havia projetado, a partir de *O Ateneu*, uma sequência de *Bildungsromane* de que o seguinte seria o romance da educação de uma moça. No entanto, como se sabe, ele ficou no primeiro da presumida série. Mesmo depois de Pompeia, tentativas semelhantes são raras, às vezes brilhantes, mas muito diversas, produzindo-se as mais das vezes no domínio fronteiriço da escrita autobiográfica, ou seja, das *memórias*: penso, por exemplo, em Joaquim Nabuco, José Lins do Rego, Helena Morley e, principalmente, nesse leitor apaixonado de Pompeia que foi Pedro Nava.

Aliás, é bem provável que tanto a força quanto as limitações dos esforços de Pompeia devam-se, ambas, justamente ao fato de *O Ateneu* colocar-se *diretamente* e de maneira exigente o tema da formação – *a partir* de uma matéria histórica que lhe é particularmente não hospitaleira – isto é, a matéria histórica brasileira, na qual todo surto de formação não alça seu voo senão para ficar a meio caminho, suspenso no ar como a ideia fixa de Brás Cubas e a triste estrela de Macunaíma – circunstâncias em que as veleidades formativas exibem seus avessos ruinosos.

Não foi, então, por acaso, que a ideia de formação se tornou algo como uma especialidade, ou uma obsessão brasileira. Sobretudo durante o Séc. XX, quando o país se pôs a refletir sobre si mesmo de maneira mais sistemática, a palavra *formação* comparece indefectivelmente, como se sabe, nos títulos de boa cópia de obras capitais de interpretação do Brasil.

Seja com aspecto de *projeto* – quanto se trata de visar à construção do país –, seja com jeito de *ideia reguladora* – quando se trata de pôr em perspectiva as vicissitudes de sua constituição, mas, o mais frequentemente, misturando as duas coisas, a noção de formação tornou-se incontornável na historiografia, nas Ciências Humanas e, melhor não esquecê-lo, na crítica literária brasileira. E isso até bem recentemente, quando, sob a pressão de frustrações históricas acumuladas, ela, sem por isso tornar-se menos incontornável, fez uma virada decididamente negativa.

O romance de Pompeia se encontra em uma espécie de grau zero dessa consciência da negatividade da formação, na medida em que, nele, tal consciência está ainda nos seus inícios, sendo, no entanto, já, total. Ela aí encontra sua consumação, nos dois sentidos do termo: ela vai até o fim, desdobrando-se por inteiro e, ao mesmo tempo, ela se deixa absorver em si mesma, destruindo-se. *O Ateneu é* essa consciência da negatividade *em si*, se é possível dizê-lo desse modo, sem o momento do *para si*. Ela é, nele, a uma vez completa e inacessível a si própria. Esse paradoxo encerra o livro, faz sua força e sua fraqueza, mas, antes de tudo, faz dele a obra escarpada e intratável – o livro *medusante* que conhecem os que tiveram a má ideia de olhá-lo de face.

Com efeito, *O Ateneu* nos põe, a nós, leitores, a mesma armadilha em que ele está preso; ele nos faz, a nós também, olhar diretamente – direto nos olhos – a formação no negativo. Vale dizer: ele nos força a ter consciência disso e a perder essa consciência, ao mesmo tempo. Ler *O Ateneu* será, portanto, criticar essa negatividade e, simultaneamente, mergulhar nela, realimentando-a. É desse modo que ele nos *fixa* – de novo nos dois sentidos do termo: ele nos olha e nos petrifica.

Ora, os olhos com que nos mira são os de sua linguagem – porque é na sua prosa que se amarram os laços que unem de modo

inextricável suas tendências simultâneas à consciência e à inconsciência da negatividade, de que falávamos. Pode-se ver, então, que os dois aspectos do livro referidos, no início destas linhas, isto é, a peculiaridade da prosa e o tema da formação, não constituem instâncias separadas, a escolher conforme o gosto do crítico: ao contrário, formação no negativo e prosa *à outrance* encontram-se unidas, no livro, por vínculos indissolúveis.

Dito isto, não é desse modo que a crítica, em geral, tem abordado o problema. O que habitualmente se faz é escolher um desses aspectos, tratando-o isoladamente – com uma preferência muito marcada, em especial nas duas últimas décadas, pelo aspecto da linguagem, em detrimento do da formação. Não sem motivo, como ficou sugerido acima, a crítica interessou-se largamente pela peculiaridade da prosa de *O Ateneu*, as mais das vezes observando-a sob o aspecto da onipresença da retórica no livro. Nesse caminho, a retórica de *O Ateneu* foi um pouco de tudo: paixão da linguagem, persistência de modos retóricos tradicionais, Impressionismo e/ou Expressionismo verbal, eco brasileiro do Decadentismo, última manifestação do Barroco entre nós etc.

De minha parte, penso que em tudo isso – ou quase – há algo de verdadeiro. Mas penso também que é preciso buscar o motor dessa prosa desmedida, ou, em outros termos, penso que é preciso perguntar-se o que dá empuxe ao seu formidável impulso retórico, ou, ainda, qual é o interesse que excita essa prosa inflamada.

Deixamos indicada, acima, a ideia de que o segredo dessa retórica deve ser buscado nos laços que a unem ao motivo da formação, o qual constitui o fio narrativo do texto. Mas, para fazê-lo, é preciso observar de mais perto, ainda que de modo muito sucinto, a presença da retórica nesse livro. De fato, ela aí se encontra por toda parte. Um pouco mais precisamente, ela tem aí o duplo estatuto de assunto central e de meio

privilegiado de expressão. Enquanto assunto, ela comparece quase a cada página e modula grande parte das situações narrativas: nas festas do colégio, nos cursos e nas leituras, nos concursos de eloquência e nas sessões de debates estéticos ou políticos, nas predicações do Sr. Diretor, durante almoços no campo etc. Essas manifestações parecem formar um leque bem amplo: discursos feitos de raios e trovões, *tours de force* alegóricos, cascatas de erudição, incursões ambiciosas mais ou menos filosóficas, panegíricos e apoteoses, sínteses fulminantes da história do cosmo e do homem, críticas arrasadoras, ridículos grandiosos.

Variadas que sejam tais manifestações, persiste nelas algo que as reconduz à unidade. À primeira vista, o que as unifica é uma grande causa humanitária – a da Educação, isto é, do dever, nobre entre todos, de formar as novas gerações. Em seguida, vê-se que atrás dessa causa primeira e universal esconde-se outra, digamos, mais particular: a da instituição escolar, o colégio, ou, antes, a empresa de educação privada, cujo principal interesse residiria, está claro, no lucro. Desse interesse a retórica flamejante seria, portanto, a *réclame*, como se dizia então, ou a publicidade, como se diz agora. Se fosse possível parar por aí, estaríamos diante de um esquema bem conhecido do romance realista europeu – o das ilusões perdidas, para dizer curto.

Entretanto, por detrás dessa motivação aparentemente última, ainda uma outra, mais ou menos inesperada desse ponto de vista, deixa apontar seu nariz: não é finalmente o dinheiro que faz girar a roda da grande retórica colegial. O dinheiro, por sua vez, está a serviço de uma causa mais profunda e primeira – a de atender às necessidades da *pessoa* do diretor-proprietário, Aristarco, que "sofria dessa doença atroz e estranha – a obsessão da própria estátua". O que reconduz à unidade a vasta panóplia retórica e que constitui seu motor primeiro não é portanto o ideal

humanitário, nem a inextinguível sede de dinheiro. É uma coisa de outra ordem, mais difícil de nomear, uma coisa de feições maníacas e patológicas, mas que se pode designar com a expressão que Machado de Assis criou expressivamente para isso: trata-se da demanda de "uma supremacia, qualquer que seja". Os leitores familiarizados com a literatura brasileira reconhecerão facilmente, é claro, o parentesco entre as motivações de Aristarco e as do machadiano Brás Cubas, por ocasião da invenção de seu célebre *Emplastro Brás Cubas*: nessa oportunidade, essa personagem indica, igualmente, primeiro, razões humanitárias, substituindo-as incontinenti por motivações pecuniárias, terminando por reconhecer que o que de fato o movia na criação do miraculoso medicamento era sua paixão da *réclame*, dos fogos de artifício – a mesma demanda de supremacia, em suma.

Essa semelhança nos remete, momentaneamente, a um tema talvez de interesse, mas que só será possível, aqui, aflorar: trata-se de um traço bastante singular de várias personagens capitais da literatura brasileira: diferentemente de suas similares europeias, elas não querem *ter* (ou apenas ter) o dinheiro, mas *ser* o dinheiro – o que as conduz a toda uma série de mimetismos da forma-mercadoria e de seu fetichismo.

Ridícula ou patológica que seja essa demanda de supremacia, ela comporta, no entanto, explicações nada negligenciáveis: da mesma maneira que faz a forma-mercadoria, ela reduz o mundo a seus próprios fins. Dito de outro modo, ela não faz menos que subsumir o mundo. Em *O Ateneu*, esse movimento é dos mais completos. Como, aí, encontramo-nos no domínio da educação, nesse colégio arquetípico em que a retórica verbaliza e hipertrofia tudo, vemos todos os aspectos da cultura se alinharem docilmente e de maneira mais ou menos sistemática para melhor se porem a serviço de uma causa primeira: História, Geografia, Cosmologia, Direito, Filosofia, Música, Pintura, Literatura, Teatro – mas também a política e a religião – tudo se

dirige vertiginosamente para um ponto único – a mencionada demanda de supremacia do Sr. Diretor. O mundo existe para acabar em Aristarco.

Por último, mas não menos importante, como se trata de um colégio, esse movimento que, aliás, não poupa nada nem ninguém, desemboca finalmente nas crianças mesmas, em particular sobre Sérgio, o pequeno herói do romance, que, mais tarde, na idade adulta, tornou-se o narrador dessa história. Por sua vez, os alunos é que são lançados no moinho da demanda de supremacia, onde toda sua singularidade se perde. Submetidos a essa esquisita razão instrumental, eles se volatilizam, ou tornam-se funções abstratas.

Como isso tudo demonstra, e é preciso sublinhá-lo, o movimento que, por excelência, põe as crianças no processo de formação, ou de constituição de si mesmas, é ao mesmo tempo o movimento que as impede de ser, ou que as suprime. Dito de outro modo, as crianças são solicitadas a se constituir como sujeitos autônomos pelo mesmo gesto que recusa todo e qualquer reconhecimento de sua autonomia. Ainda sob um outro ângulo: pede-se a elas que se tornem elas mesmas ao se tornarem outras – o que significa propor-lhes que acedam ao ser pelo não-ser, ou de constituir-se abolindo-se.

Reconhecer-se-á, espero, na contradição que está na base dessa problemática do romance, a transposição mesma da contradição constitutiva da sociedade brasileira do Séc. XIX – sociedade em que, para ser breve, a persistência tardia da escravidão engendrava relações sociais e relações interpessoais que supunham a autonomia do sujeito individual ao mesmo tempo em que a tornavam simplesmente inconcebível. Essa contradição insolúvel, com todos os impasses dela decorrentes, estrutura *O Ateneu* em todos seus níveis – para vir a furo toda inteira em sua *linguagem*.

Na linguagem pletórica do livro, juntam-se, paradoxalmente, o extremo repúdio dessa estrutura de absorção do outro e a mais completa participação nela. O ponto de vista que constrói o livro é também o ponto de fuga por onde ele se soverte e se desvanece. O tom de pânico que lhe perpassa as páginas, mesmo as aparentemente risonhas, é o rebate dessa conjugação intestina de construção e destruição, de formação e supressão. Esse processo, incapaz, por sua própria natureza, de encerrar-se por si mesmo, desemboca inteiro sobre o *outro* indefectível do livro – o leitor. Também a este *O Ateneu* irá conceber como sujeito autônomo, no mesmo movimento pelo qual lhe suprime a autonomia. Se, de um lado, o livro apela à independência e ao distanciamento do leitor, do outro, ele desdobra todos os meios para siderá-lo, prendendo-o em uma escrita na qual o antigo encantamento literário, levado ao extremo, torna-se tentativa de enfeitiçamento ou de hipnose. Em sua prosa *à outrance*, cifra-se a formação no negativo.

Tristes estrelas da Ursa – *Macunaíma*

Tristes estrelas da Ursa – *Macunaíma*

Duas certezas, entre tantas incertezas sempre novas e crescentes, pode ter o leitor do *Macunaíma*, quanto mais frequentemente e com maior assiduidade dele se ocupa na reflexão: a Ursa Maior brilha apenas melancolicamente no céu estrelado sobre mim e o pêndulo das ambivalências intermináveis põe-se a oscilar infinitamente em mim. Todavia, tratando-se desse livro desnorteante, mesmo essas duas escassas certezas logo entram a baralhar-se, pois não vão sem contradição.

Conforme a boa crítica marioandradina já mostrou, prestando, aliás, atenção ao próprio Mário de Andrade, "subir ao céu e virar estrela (...) não resolve o problema do herói incaracterístico, não o faz 'achar a verdade'"[47]. Hoje, quando já se encontra quem veja, com

[47] Cf. LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: Hucitec; Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1974, p. 66.

desenvoltura característica, no destino estelar do *herói de nossa gente*, o definitivo acesso de Macunaíma ao reino dos Universais e outras que tais sublimidades, não é demais recordá-lo. O fato de o herói subir aos céus, onde está assentado entre as estrelas fixas – símbolo ancestral e renitente do imutável, do definitivo, do perpétuo, desde as cosmogonias míticas até o céu estrelado dos filósofos – não detém o pêndulo das suas ambivalências, antes, restaura-o e o eterniza. Macunaíma resolve-se não se resolvendo. Impossibilitado de uma decisão, decidiu-se pelo indecidível: ele, que oscilava continuamente entre o mesmo e o outro, em sua forma finalmente fixada, fica basculando interminavelmente entre o ser e o não-ser. Esta última báscula já está, aliás, implicada na primeira, uma vez que a passagem contínua do mesmo no outro supõe a formação como supressão, ou seja, a oscilação entre ser e não-ser.

De um modo, assim, muito interno à lógica do problema, se poderia dizer que a estrela fixa macunaímica é a *verdade* do seu movimento pendular, na medida em que a movência infinitamente irrequieta das ambivalências configura algo como um movimento – imóvel, espécie de fastidioso retorno do mesmo em que tudo se mexe mas nada sai do lugar. A fixação última de Macunaíma em estrela, assim, ao mesmo tempo ultrapassa o pêndulo das ambivalências e lhe reenceta o vaivém – oferecendo-nos algo como uma síntese que não supera ou, com licença da expressão, uma síntese negativa, que ao se produzir nos devolve ao movimento contraditório de base.

Não é à toa, então, que Mário de Andrade põe tanta melancolia nas estrelas macunaímicas, assinalando-lhes *o brilho bonito*

mas inútil porém[48]. Em carta de 1942 ele escreveu: "E quando no fim Macunaíma a ponto de se regenerar, fraqueja mais uma vez e prefere ir viver o brilho 'inútil' das estrelas, meus olhos se encheram de lágrimas. Se encheram e se encherão sempre"[49]. O brilho da estrela macunaímica é, antes de tudo, a fulguração de um malogro. Jamais poderia ser um brilho solar, mas apenas uma lucilação intermitente e noturna. Não aquece nem consola, embora signifique um avanço também na direção de uma *conquista da dor*, enquanto figura marioandradina para a capacidade desejada de ressentir, compenetrando-se nele, o próprio destino, definindo-se enfim o *pathos* sempre tão ambivalente com que se narra o nosso esquivo passado. Esse brilho assinala o momento específico da constituição do sujeito em *Macunaíma*, em que ele se produz perdendo-se no seu outro.

Conforme acima se procurou indicar, Macunaíma é a passagem contínua do mesmo no outro – *a contradição de si mesmo*, disse Mário de Andrade[50] – e nesse movimento mesmo ele se constitui no trânsito entre ser e não-ser. Ele vem a ser no e pelo ato mesmo de sua desaparição. A luminescência da estrela macunaímica é o brilho de uma calcinação, em que o sujeito se forma suprimindo-se. Tem algo do brilho espectral de um fogo-fátuo, que se evola daquilo que, em sua natureza própria, forma-se decompondo-se – o cadáver. (Ainda aí vemos nosso herói oscilando entre a movência incessante e a jacência inerte e imóvel). Em carta a Drummond, Mário disse que *o*

---

[48] Cf. ANDRADE, Mário de. *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica organizada por Telê P. Ancona Lopez. Col. Archives, 1988. Para simplificar, mesmo os textos de cartas de Mário de Andrade, adiante citados, serão referidos ao aparato crítico desta edição.
[49] ANDRADE, Mário de. *Op. cit.*, p. 417.
[50] Cf. *Op. cit.*, p. 398.

livro é quase que só habitado por fantasmas[51]. Referia-se, em parte, ao elemento "lendário" do livro, mas mesmo este, no que tem de metafísico e abstratizante, participa do brilho fantasmal a que aludimos.

Tudo, no *Macunaíma*, se espectraliza e se evola, aparece-desaparecendo, – e se soverte em nossas mãos, ameaçando hipnotizar e paralisar a crítica –, porque tudo, nele, em sua ambivalência incessante, está submetido ao regime da *formação supressiva*. Tal é o regime da sua paradoxal síntese negativa, e, se o olharmos bem, vemos que esse é o regime do *limite*, em que a formação do sujeito - ou, se se quiser, a relação sujeito-objeto, na base de tudo – se dá na passagem mutuamente supressiva entre um e outro, ou mais precisamente, no limite entre ambos, naquele instante infinitesimal e interminável em que o pêndulo das ambivalências encontra-se suspenso no exato meio de seu arco oscilatório, instante inapreensível em que o movimento é parada, o mesmo é o outro, o ser é o não-ser. (Não é preciso ter uma alucinação tardo-surrealista ou um ataque pan-barroco-transhistórico-internacional-intujuspético – antes pelo contrário – para se considerar o regime do limite como a lógica paradoxal que preside às conformações estéticas da má infinitude, em particular nestes grotões de nossa periferia. Mas será difícil estudar as obras capitais das nossas letras sem considerá-la com a sobriedade possível).

Esse movimento peculiar, que se observa com menos dificuldade nas atuações fabulares do herói, rege também a composição da obra, o processo de sua feitura e mesmo a sua inserção no céu rarefeito de nossas letras. Em todos e em cada um deles,

---

[51] Cf. *Op. cit.*, p. 395.

opera-se uma formação supressiva. Por isso, há algo de esterilidade bem-pensante nas recentes recensões do Macunaíma que insistem ser preciso, para interpretá-lo, fazer uma oposição excludente entre *síntese criadora* ou formativa, de um lado, e algo como a *potência criadora e de movimento* das cisões continuadas (em que se pode ler mais uma criptodefesa do *relativismo* e *plurais*, *pós-modernos*) de outro.[52] Ao contrário, no interesse da obra e das peculiaridades seculares de nossas formações sociais e literárias que, no bojo das sucessivas modernizações conservadoras, não cessam de pôr e repor o modelo da ultrapassagem que não supera, seria preciso observar a conjunção paradoxal de movimento de síntese e de estilhaçamento e, mais especificamente, o regime da formação supressiva que dá conta da sua configuração *em obra e nas obras concretas*.

Mesmo uma olhada de conjunto no *Macunaíma* já nos revela fatos dessa ordem. Por um lado, as ambivalências ou as cisões nos assaltam em todas as frentes e se impõem à observação. Não sei de livro que seja *ao mesmo tempo* tão alegre e tão triste, conseguido e fracassado, metódico e espontâneo, tão pertinente ao real e tão abstrato, tão formalizado e tão informe – além de ser moderno e primitivo num sentido que ao mesmo tempo inclui e ultrapassa a conjunção de moderno e arcaico peculiar às vanguardas modernistas e que, infelizmente, não cabe examinar aqui.

Por outro lado, seu impulso de síntese – e síntese totalizadora – não poderia ser mais impressionante: igualmente, não sei de livro em nossas letras que procure um acerto de contas tão completo com nossa formação cultural – e que o faça de modo tão patente e intenso quanto o *Macunaíma*. Seu arco de incorporação é o

---

[52] ARANTES, Urias. "Macunaíma ou o Mito da Nacionalidade". *Discurso – Revista do Dep. De Filosofia da USP*. São Paulo, n. 20, 1993, p. 156 ss.

mais profundo, e vai, literalmente, da *Carta* de Caminha aos contemporâneos, passando por cronistas e jesuítas, românticos, parnasianos e regionalistas, mais suas variadas antologias do folclore nacional etc. Porém mesmo essas duas moles de traços antagônicos não formam, *no livro*, blocos estanques, mas pelo seu embate, pressionam, em conjunto, a constituição do *ponto de vista,* pedra angular da complexão formal da obra ou, em termos mais tradicionais, de sua unidade, o qual se constitui estilhaçando-se, ou melhor, forma-se suprimindo-se. Nascido de um poderoso foco de vontade lírica e, como tal, individual e subjetivo, ao mesmo tempo o *Macunaíma resolve-se* em uma grande combinatória de feição mítica, cujos elementos parecem mover-se autonomamente, de modo anônimo e impessoal, basculando sempre, conforme a conhecida ambivalência do mito[53].

Se olhamos a coisa pelo lado do foco subjetivo, exclusivamente, eliminamos a grande sintagmática; se olhamos pelo lado desta, também exclusivamente, eliminamos o foco subjetivo. Na verdade, eles se constituem passando um no outro, no momento de seu traspasse, e é o próprio ponto de vista da obra, nesse movimento, que se forma suprimindo-se; ainda aqui, não fará mal tentar dialetizar. Para visualizá-lo, teríamos que imaginar uma composição pictural que *ao mesmo tempo* se formasse de modo perspectivado e aperspectívico, em que a vigorosa construção em perspectiva se *resolvesse* na uniplanearidade de um retábulo medieval. Não é por acaso que, com frequência, assinalam-se os traços medievalizantes do *Macunaíma*. Se olhamos de novo, vemos que essas relações conflituosas apenas exprimem, em escala mais ampla, no nível da

[53] ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento – Fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1986, pp. 30-52.

composição da obra, a relação sujeito-objeto que constitui o plano do herói. Macunaíma não conhece senão o imediato império de seu gozo e vai, assim, a todas as desmedidas de sua potência. Ao fazê-lo, ele apenas consome os objetos. Estes, desse modo, assumem sobre ele uma potência tirânica e, por seu lado e vez, o suprimem, convertendo-o às suas próprias determinações. A esse sujeito omnívoro, que aspira à abrangência máxima, corresponde, por um contragolpe, o objeto livre, reflexionante, que o suprime. Neste movimento reside a matriz lógica da incessante variabilidade macunaímica, que passa constantemente no seu outro e se abole nele. Trava-se, assim, algo como uma luta de morte entre ambos, o sujeito indo à sua potência máxima, e nisto abolindo-se, dado que nessa desmedida ele passa no seu outro, que por sua vez também vai à potência máxima, exibindo os poderes da autonomia e da completude.

Compreende-se, assim, que, no plano da composição, o lado do objeto hiperbolize a sua *objetividade* até o plano da épica e que, por seu lado, o sujeito também hiperbolize a qualidade que lhe é própria, acirrando a negatividade lírica até o extremo da sátira, forma exacerbada de sua manifestação. *Macunaíma* resulta, por isso, no plano dos gêneros, ao mesmo tempo lírico-satírico e épico-cosmogônico – extremos de individualidade e extremos de desindividuação. A peculiaridade e abrangência de sua combinatória de gêneros – de resto, prima-irmã daquela de outras obras capitais da literatura brasileira – não fica aí. Como o vínculo entre esses extremos é agonístico, dá-se no ferir-se de um combate e passa por uma aniquilação, não há como deixar de verificar-lhe a qualidade propriamente dramática – que talvez seja o caso de especificar,

reconhecendo-lhe a feição *trágica*, para usar o termo do próprio Mário de Andrade, no segundo prefácio ao livro.

É interessante verificar que esses traços estão presentes também na feitura do livro, ou seja, agora na relação autor-obra. Costumamos tratar apenas anedoticamente – é um caso de sarapantar – as circunstâncias da sua redação, no entanto tão expressivas. Na alta maturidade, Mário relembra que *Macunaíma*, "se escrito em pleno estado de possessão (a primeira redação foi feita inteirinha em seis dias), em que eu não sofria nada no ímpeto sublime da criação, mas também nem podia pôr consciência na sublimidade em que estava pela extensão mesma desta sublimidade que me obnubilava qualquer estado de consciência analítica o que posso lhe jurar é que *Macunaíma* foi detestavelmente doloroso para mim"[54]. Os termos são fortes e dispensam aqui maiores comentários, mas cabe sublinhar na imagem do transe de possessão, um aspecto do caráter mutuamente supressivo da relação sujeito-objeto – e o estabelecimento da própria situação criativa nesse estado-limite entre o mesmo e o outro, a presença e a ausência, o ser e o não-ser.

Tampouco é anódino que essa forte, bela e problemática imagem do Brasil, que é *Macunaíma*, só se tenha podido formar nesse estado de arrebentação e desapossamento de si. Não se deve subestimar o que há nisso de pressão violenta, gerada por exigências contraditórias e igualmente impositivas, que Mário de Andrade, como ninguém, chamava sobre si, assumia e deixava atuar – o que o torna uma das figuras intelectuais mais comoventes que se podem conhecer. Como em parte se sabe, *Macunaíma* surgiu no bojo da acelerada modernização paulista dos anos 20 – capítulo relativamente avançado

[54] ANDRADE, M. de. *Op. cit.*, 415.

de nossas modernizações conservadoras – e dá voz (contraditória) ao seu desígnio de modernizar os circuitos mercantis, mantendo intactas, todavia, as relações políticas e sociais arcaicas, ou seja, sem operar qualquer promoção substancial do trabalho e da cidadania[55]. (São Paulo, aliás, tem se especializado nessa técnica desde sua entrada com maior peso na economia, com o café do século XIX, e hoje parece requintar-se em seus aspectos mais perversos). Tudo, nessa situação, exigia da perspectiva empenhada uma nova síntese e nada permitia sua efetiva realização. Essa é, sob certos aspectos, a fórmula do desespero e autodilaceramento macunaímicos.

É a lógica dessa ultrapassagem que não supera – impulso de transformação que elude justamente o momento da mediação – que o *Macunaíma* isola e espectraliza, promovendo-a a princípio formal da obra. *Macunaíma* – e, de certo modo, também seu Autor - é esse *tour de force*, por assim dizer, encarnado, o que lhe imprime a referida qualidade dramática que só a assunção dos conflitos mais desatados, por uma entidade individual, pode manifestar. Herói brasileiro, ele foi ainda uma vez e não a última – chamado a realizar o impossível – fazer com que o movimento seja a imobilidade, o mesmo, o outro, e o ser, o não-ser. Ele o fez – como de rigor – pela autoimolação sacrificial, conforme o cruento rito nacional da formação supressiva. Ao fazê-lo, ele repõe, atualiza e extrema o modelo subjacente a boa parte das obras capitais de nossas letras. Não o supera, é verdade, mas revela o desígnio de levá-lo ao esgotamento. Como a *ideia fixa* de Brás Cubas, ele pendurou-se no pêndulo/trapézio da mobilidade infinita e, assim como essa ancestral, estatelou-se num salto parado no ar. Conforme se sabe, uma lá ficou, movimento-imobilizado,

[55] Estudo raro sobre o assunto é o de BERRIEL, Carlos E. "A Uiara enganosa", In: BERRIEL, Carlos E. (org.). *Mário de Andrade/Hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990.

suspensa no vazio como um grande X – o de nossa incógnita. O outro sublimou-se em estrela fixa, igualmente enigmática. Mas, juntos, ameaçam começar uma constelação nova, quem sabe com jeito de equação.

O romance de Rosa

Temas do *Grande sertão* e do Brasil

O romance de Rosa

Temas do *Grande sertão* e do Brasil

A bibliografia crítica sobre Guimarães Rosa e, em particular, sobre o *Grande sertão: veredas* é das mais volumosas da literatura brasileira. Ao lado das obras de maturidade de Machado de Assis e de *Os sertões*, de Euclides da Cunha — e talvez mais do que eles —, o romance de Rosa tem recebido de seus leitores uma atenção amorosa, particularmente pertinaz, até apaixonada, de que essa massa de estudos é testemunha eloquente. Mas, também, uma outra espécie *de quantidade* parece distinguir a sua leitura, que apresenta em grau exponencial certas peculiaridades de recepção já verificáveis para outras obras literárias brasileiras anteriores. O professor de literatura brasileira poderá facilmente constatar que, ao menos em solo pátrio, às vezes é mesmo difícil discuti-lo criticamente com seus alunos — o gesto de relativização que implica toda crítica sendo então ressentido

como um atentado à integridade do que não se pode tocar. Quase se poderia dizer — uma profanação. Tudo se passa como se, por sua constituição mesma e pelo pacto que firma com seu leitor, esse livro transcendesse a categoria estético-literária do *enigma*, que no entanto também é a sua, para tender àquela, mágico-religiosa, do *mistério*. Como se sabe, enigmas pedem decifração; mistérios admitem unicamente culto e celebração. O *Grande sertão: veredas* parece pedir ambas as coisas e, de modo menos ou mais sutil, não é raro ver-se, diante dele, o ofício do crítico converter-se na celebração do oficiante — os elementos de objetivação e de distância, próprios do discurso crítico, desdobrando-se em um rito de comunhão com a obra, no qual os limites entre o sujeito e o objeto, o mesmo e o outro, tornam-se ao mesmo tempo fluidos e indecidíveis. Por isso, pode-se também dizer que, no seu caso, o "contrato de leitura" — que preserva a distinção das partes em jogo mesmo no mais aceso dos processos identificatórios- duplica-se no caráter fusional do pacto — que por definição supõe um comprometimento importante dos limites subjetivos. Vistas as coisas pelo ângulo dos gêneros e das formas literárias, pode-se dizer que, quem quiser de fato ler o *Grande sertão* guardando fidelidade à demanda do livro, terá de *lê-lo ao mesmo tempo* com o isolamento e a distância que supõe o romance moderno e com o fusionamento e a *participação* que, no limite, só conhecem o mito e o rito.

Essa esquisita singularidade, para dizer o mínimo, é tudo, menos um acidente da recepção ou mero jogo de categorias críticas: nela se manifesta de maneira decisiva o modo de ser mais íntimo da obra — de que tudo mais depende — e que permanece ainda oculto e resguardado. Tangenciado, obscuramente intuído, subtraído na sua

própria prestidigitação, esse núcleo escondido da obra parece esperar que a crítica, renunciando ao seu enleio nessa duplicidade hipnótica, venha a fazer face à aporia em que a coloca o romance de Rosa, assim como tantas outras obras capitais da literatura brasileira — o dilema insolúvel de sucumbir a um encantamento e ao mesmo tempo denunciá-lo.

Enigma *e* mistério, objeto de contrato *e* de pacto, processo *e* rito, individuação romanesca *e* fusionamento mítico, regressão *e* esclarecimento — tudo nos infinitos hibridismos do romance de Rosa parece apontar para a mistura das misturas, ou a matriz de todas as misturas: a vigência simultânea de dois regimes da relação sujeito-objeto — um que supõe a distinção entre sujeito e objeto ou, se se quiser, o mesmo e o outro, e um segundo que supõe a indistinção de ambos. É o caso de insistir que, salvo interpretação imediatamente mística ou assemelhada, não se trata aí de uma mistura entre outras, a acrescentar à extensa lista de hibridismos, mas do princípio mesmo de hibridização que, dando-se no nível fundamental da própria relação sujeito-objeto, determina a lógica de base do livro e responde pelo conjunto de sua estruturação formal.

Não há um só nível de sentido no *Grande sertão* que não responda a essa fórmula de base, que constitui assim o desenho interno de cada um de seus temas e motivos, tanto quanto das figuras que assumem e da linguagem em que se investem. Sem dúvida, muito da poderosa impressão que faz o livro vem dessa cerrada coerência interna — quase milagrosa em meio a materiais tão heteróclitos — e da lógica implacável com que ele desdobra em todos os planos um mesmo princípio organizador. Que ele possua uma tal multiformidade já permite começar a ver que esse princípio, conduzido aqui à sua

expressão lógica mínima, não se reduz todavia a um módulo formal estático, meramente reaplicável enquanto tal. Ao contrário, trata-se de um núcleo de movência contínua, que obriga, pela sua própria natureza, a uma série incessante e mesmo dramática de mutações. Ele, assim, engendra formas, investe-se perpetuamente em novas figuras — porém se repõe inalterado em cada uma delas. Como que obrigado à mutação ou à metamorfose contínua, esse motor paradoxal é, no entanto, incapaz de produzir a diferença ou de encaminhar a transformação.

Neste ponto, embora precocemente e para desenvolver adiante, tocamos em algo de essencial para o livro: essa junção inextricável, em um mesmo princípio, de movência obrigatória e fixidez inamovível, de metamorfose contínua e pura repetição, indica, para a fórmula de base que aqui se trata de identificar, o estatuto da contradição insolúvel. Agitada internamente por uma movência interminável ou movimento pendular contínuo, ela se mexe incessantemente sem, no entanto, sair jamais do lugar. Assume, assim, a configuração de uma espécie de dialética negativa, que a contradição faz bascular sem parada, mas que não conhece superação ou síntese propriamente ditas.

Mas trata-se ainda de compreender como a nossa fórmula guarda tais virtualidades, ou seja, o modo pelo qual a simultânea distinção e indistinção de sujeito e objeto, do mesmo e do outro, impõe a um tempo a mutação contínua e a repetição do mesmo, o movimento e a parada, a metamorfose e a imutabilidade. Melhor do que vê-lo em termos puramente lógicos — o que de resto é simples — é observá-lo na própria consciência do narrador, onde, em primeira pessoa, a obra presumivelmente joga o lance de sua unificação

infinitamente problemática. Em primeira instância, Riobaldo se dá como consciência dividida — ou como quem experimenta "as divisões do ser", segundo a expressão de um crítico. Os exemplos seriam inúmeros, mas seu *leitmotiv* poderia ser: "Eu era dois, diversos?" — conforme pergunta ele, para imediatamente acrescentar: "O que não entendo hoje, naquele tempo eu não sabia"[56]. "Conto minha vida, que não entendi"[57]. No passado do narrador, no presente da narração — nenhuma superação —, o mesmo dilema se põe e repõe inteiro, irredutível: como o mesmo pode ser outro? Na observação da natureza, na interrogação do cosmo, na demanda religiosa mas, principalmente, na observação de si mesmo, Riobaldo trata de compreender — debalde — como coisas, plantas, pessoas podem passar bruscamente de um modo de ser a outro, de um pólo a seu oposto. Como tantos outros heróis brasileiros, ele também muda, ou melhor, se altera continuamente, sem que, no entanto, isso lhe proporcione a acumulação de experiência que finalmente lhe permita explicá-lo. No entanto, a responder continuamente que o mesmo é o outro, é que Riobaldo estava condenado pela contradição de base que o constitui. Indivíduo isolado, de um lado, membro de fratria ou clã de outro; livre e dependente; homem de lei e de mando, de contrato e de pacto; letrado e iletrado — moderno e arcaico —, como pode a sua consciência obedecer simultaneamente aos regimes antagônicos de constituição do eu que lhe são imperativos — aquele que lhe impõe a distinção do mesmo e do outro e aquele que lhe torna inconcebível essa mesma distinção? A rigor, só há um modo de fazê-lo: "afirmar" que o outro é o mesmo — o que a um tempo preserva a referida

[56] ROSA, J. Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972, p. 369.
[57] Idem, ibidem, p. 370.

distinção e a abole. Todos e cada um dos gestos de Riobaldo, como narrador e personagem, vêm da experiência dessa fórmula. Assim é que ele se "forma" *passando no seu outro* — ele vem a ser sendo outro —, o que lhe dá a sua conhecida feição de metamorfose contínua, de passagem abrupta de um pólo a outro, de um bando a outro, de uma convicção a outra, de um caráter a outro e, mesmo, emblematicamente, de um sexo a outro — replicação de reversibilidades que constitui a matriz de sua pergunta necessariamente obsessiva e necessariamente sem resposta.

Todavia, é ainda dessa mesma lógica que, se o mesmo é o outro, o ser é o não-ser. "Tudo é e não é"[58], conforme ele diz, à sua maneira, nessa metafísica do mato que as vicissitudes de sua ambivalência o faziam inventar. Na medida em que Riobaldo se constitui como mutação contínua, isto é, passando no seu outro, ele vem a ser no e pelo movimento mesmo em que deixa de ser: *ele se forma suprimindo-se*. É esse movimento frustrado da formação supressiva que responde, no livro, pelo regime de eterno retorno do mesmo e pelo sentimento da imutabilidade.

No seu caso, metamorfose incessante e retorno do mesmo não se excluem, mas comparecem como faces complementares de um mesmo regime — o da formação como supressão ou, se se quiser, o da má infinidade, em que a mutação incessante das formas é um movimento sem resultado, fluxo contínuo e mutante, porém baldado, tal como se exprime já no nome mesmo da personagem — o Riobaldo.

Ora, não é outro movimento, senão este mesmo da formação supressiva, que encontramos em ação já no começo destas

[58] Idem, ibidem, p. 12.

linhas, em relação ao leitor. O *Grande sertão*, também ao leitor ele o forma suprimindo-o, isto é, simultaneamente ele o concebe como alteridade e o suprime enquanto tal. Esse movimento que ao mesmo tempo supõe o lugar do outro e o anula, organiza o livro de ponta a ponta, vai do detalhe às grandes linhas da composição, e desemboca onde não poderia deixar de ser: no leitor, cuja alteridade a obra a um tempo ansiosamente solicita e denega. A essa alteridade última e inescapável, a do leitor, o *Grande sertão* estende a lei que é a sua, a única que finalmente conhece: o outro é o mesmo — o que faz desse leitor uma espécie de duplo do narrador, um seu outro e o mesmo, algo entre o contratante e o pactário.

Assim é que a simultaneidade da distinção e indistinção de sujeito e objeto, com as virtualidades que lhe são próprias, constitui o princípio mesmo da consciência narradora — de onde, por assim dizer, a obra flui —, do mesmo modo que lhe determina a estrutura da recepção — onde a seu modo a obra culmina sem terminar-se, escoando-se como para um ponto de fuga infinito. Como tantas obras centrais da literatura brasileira — e de um modo mais decidido que o delas —, pode-se dizer que o *Grande sertão*, nesse lance último em que a obra passa no seu outro indefectível e necessário, o leitor, expõe da maneira mais flagrante o segredo da sua má infinidade. As obras assim configuradas só se definem como tal na sua relação com o leitor. Agitadas, como se viu, por um movimento interno incessante, cuja lei é a passagem contínua do mesmo no outro, elas não sabem terminar-se, não podem acabar, e transbordam de si mesmas, encetando um movimento inclusivo que tende a apagar os limites entre elas próprias e o próprio mundo exterior. Ainda sob esse aspecto, diga-se de passagem, elas desdobram o ato literário, restrito

à significação, em ato mágico, que visa a produzir efeitos diretos no mundo exterior.

Não custa dizê-lo desde já: o signo ∞ em que o *Grande sertão* finalmente desemboca certamente não está lá por acaso, mas tampouco designa apenas a célebre infinitude das interpretações possíveis etc., em que tantas vezes precocemente nos louvamos, abrigando-nos nela contra as dificuldades de explicar a indeterminação. No contexto mais rigoroso da obra, que é o seu, ele é a marca mesma da má infinidade que constitui o ritmo peculiar de seu tempo paradoxal, ou seja, o escoar-se indefinido do que não sabe nem pode acabar.

De certo modo ele é, na obra, o *nosso* signo — isto é, o signo do leitor —, a marca de nossa absorção em um mundo que simultaneamente nos constitui e nos abole, baralhando os limites que nos separam dele.

Todavia, não nos enganemos quanto à natureza desse processo. Se ele comporta, por definição, um traço de encantamento ou sortilégio, de absorção ritual de tipo mágico-religioso, ele é regido por uma *luta de morte*, pois trata-se aí de um movimento de supressão do leitor — na medida em que a obra se apossa dele — assim como do movimento inverso e necessário — na medida em que o leitor, rompidos os limites que o constituem, desconhece a identidade da obra e se substitui a ela, suprimindo-a por seu turno. Conforme acima se disse, para que o mesmo seja o outro, é preciso que o ser seja o não-ser. Cada passagem do mesmo no outro é, por assim dizer, mediada apenas pela destruição, pois se o mesmo suprime o outro, apossando-se dele, por seu turno este o aniquila, ocupando-lhe o lugar.

É, pois, uma dinâmica de luta de morte que aciona o pêndulo da má infinidade, em sua oscilação interminável entre pólos opostos. No fundo da regra que diz — o mesmo é o outro — é um olhar medusante que nos encara, anunciando-nos, na supressão de limites que lhe é própria, a nossa absorção em um mundo híbrido. Na esplêndida coerência formal que é a sua, o *Grande sertão* não falha em nos advertir desse fato também já em sua primeira página. Siderada metalinguisticamente pelo famoso "Nonada" inicial, a crítica, em geral, esquece a máscara gorgônica que o romance instala em seu pórtico:

"Um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser — se viu —; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, *por defeito como nasceu, arrebitado de beiços, esse figurava rindo* feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram — era o demo"[59].

Riobaldo, muito avisado, "não quis avistar" esse bicho-homem-coisa sobrenatural, e fez bem, porque a crer nos antigos avisos do mito, olhar nos olhos de Medusa

"é ver-se face a face com o além em sua dimensão de terror (...) o que a máscara de Gorgó nos permite ver, quando exerce sobre nós o seu fascínio, somos nós mesmos no além, esta face mascarada de invisível que, no olho de Gorgó, revela-se a verdade de nosso próprio rosto[60]".

[59] Idem, ibidem, p. 9
[60] VERNANT, J. P. *A morte nos olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 106.

É, assim, a nossa própria morte que nos encara na face misturada de Medusa, e é dessa mistura entre as ordens do mesmo e do outro que lhe advém tal poder:

"Ao contrário das figuras divinas e dos rostos humanos, a máscara de Gorgó, como cabeça isolada, comporta na composição de seus traços aspectos bem marcados de insólito e estranheza. Os enquadramentos e classificações habituais parecem baralhados e sincopados. O masculino e o feminino, o jovem e o velho, o belo e o feio, o humano e o bestial, o celeste e o infernal, o alto e o baixo (...), o de dentro e o de fora (...) — todas as categorias, em suma, interferem, cruzam-se e se confundem nessa face. Assim é que esta figura logo se estabelece numa zona do sobrenatural que, de certa maneira, questiona a rigorosa distinção entre deuses, homens, animais, entre níveis e elementos cósmicos"[61].

Que muitas obras capitais da literatura brasileira apresentem, todas, cada uma a seu modo, essa mesma figura de pórtico, não nos deveria surpreender. Em particular tratando-se do *Grande sertão*, essa espécie de culminância em que confluem e se potenciam várias linhagens centrais de nossa tradição literária. O mesmo olhar medusante — que anuncia a mistura das ordens do mesmo e do outro, e, ao fazê-lo, nos prende em uma luta de morte —, esse mesmo olhar, cujo fascínio é sortilégio e morte, já nos fixa na escritura de encantamento de Alencar, nas suas aberturas triunfais que cruzam de maneira brusca e quase ingênua a história e o mito, de um modo que faria corar seus ilustres modelos românticos europeus; em Machado de Assis, ele se faz solerte na abertura impossível das

[61] Idem, ibidem, pp. 101-2.

Memórias póstumas, que fusiona o morto e o vivo, e encena já de modo completo os limites a que nos conduz a nossa aporia nacional — mas aponta também, ainda mais insidioso, nesse intróito em adormecimento maligno com o qual o *Dom Casmurro* sequestra a percepção do leitor; é, ainda, com olhar de Medusa que literalmente nos paralisa a abertura em explosão lutuosa de *O Ateneu*, cujo "segredo" retórico é a ofuscação do leitor pelas "brilhações furiosas" de que falou Mário de Andrade... É ainda o caso para tantas outras obras, mas evidentemente não cabe desenvolvê-lo aqui. De todo modo, em nenhum caso a atualização dessa figura é tão pura quanto em Pompeia, tão desenvolvida quanto em Machado — nem tão explícita quanto em Guimarães Rosa.

Com as variações importantes que seria preciso avaliar em cada caso, a literatura brasileira não cessa de pôr e repor as figuras de um hibridismo que constitui uma espécie de marca de nascença do próprio país, igualmente posta e reposta ao longo de sua história. Nação colonial e pós-colonial, o Brasil já surge na órbita do capital e como empresa dele, mas se estabelece e evolui com base na utilização maciça, praticamente exclusiva e multissecular, do trabalho escravo. Essa contradição de base forma uma espécie de enigma histórico e sociológico que as ciências humanas permanecem a interrogar, entre nós. Quem acompanha o debate brasileiro sabe os trabalhos a que se dão sociologia, história, filosofia, economia para identificar, enfim, o modo de produção que diz respeito à nossa formação histórica, numa querela que prossegue aberta. Ao longo de séculos, e de um modo que nunca superaram completamente seja a Independência, sejam as sucessivas modernizações conservadoras, o Brasil praticou a junção contraditória de formas de relações interpessoais e sociais que

supõem a independência ou a autonomia do indivíduo e sua dependência pessoal direta.

Assim, a contradição e as infinitas complicações que derivam do fato de que a alteridade — ou a autonomia — do outro seja ao mesmo tempo reconhecida e negada, pressuposta e inconcebível, constituem em profundidade o imaginário paradoxal das relações interpessoais e intersubjetivas no Brasil. Estas são, naturalmente, matéria literária — em especial, matéria de romance — e as formas literárias brasileiras não cessam de atualizá-las, de um modo que a crítica, em geral, ainda está longe de acompanhar.

Não poucas de nossas singularidades ou esquisitices literárias — e outras ambivalências nada literárias, regressivas e parafascistas — encontrariam explicação nesse âmbito, a começar pelas misturas incompreensíveis de encantamento e terror, doçuras enormes e violência desatada, pungência tão extrema — como em poucas literaturas se encontra — em conjunção com uma indiferença que também raramente encontra igual, um sadomasoquismo profundo (que Mário de Andrade e Gilberto Freyre foram dos poucos a ousar teorizar)... O leitor reconhecerá aí muito do *pathos* do *Grande sertão*, e no seu núcleo identificará a luta de morte entre o mesmo e o outro no quadro de relações que acima evocamos.

Com a agudeza literária que era a sua — e retomando em novo patamar tantas indicações que o precederam —, Guimarães Rosa vai reencontrar no fundo Sertão essa contradição insolúvel e central que singulariza o Brasil. No romance de Rosa, a luta de morte que lhe faz o núcleo expande-se desde a consciência do indivíduo até a guerra sertaneja, e projeta-se em lei cósmica e princípio metafísico. Ganha, assim, dimensão monumental, e exige para expressar-se uma

confluência espantosa de gêneros — do jorro lírico à amplitude épica, da dubitatividade romanesca ao conflito dramático, de tinturas trágicas. Mas se dessas alturas retornamos ao seu princípio expressivo, isto é, à consciência narradora, lá reencontramos essa infinita suscetibilidade ao outro, que faz, deste, fonte de todo gozo e de certeira aniquilação, o que, assim, lhe dá poder de vida e de morte sobre o sujeito. No Brasil, o outro é da ordem da *iminência*. Vivendo de modo aparentemente tão afirmativo a sua identidade, Riobaldo, no entanto, nunca é ele mesmo — na medida em que a todo momento é tomado ou possuído pelo projeto de um outro. Muda, assim, incessantemente, conforme se viu, mas como quem é vítima de uma possessão que o retira de si mesmo e o substitui por um outro. Concebendo-se ele, por um lado, como indivíduo autônomo, não pode menos que experimentar cada uma *dessas alterações* como uma despossessão de si, ou um aniquilamento, a que replica com o movimento inverso, mas simétrico, de investir furiosamente o outro e, por seu turno, tratar de suprimi-lo. É desse modo que ele muda incessantemente, mas é também assim que cada uma dessas mutações é mediada por uma morte — em que ele é suprimido pelo outro e/ou em que o suprime. A imagem da luta de morte em que, na "rua da guerra", se entrematam jagunço e jagunço, intercambiando-se as posições — no que "aquilo rodou, encarniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, como quem corre, nas entortações"[62] — é bem a imagem matriz do livro, como que a figura exteriorizada de seu modo de ser mais íntimo.

[62] ROSA, J. G. *Op. cit.*, p. 450.

Por isso, quem rege o turbilhão das mutações não é deus, mas o diabo, espírito da destruição e pai de toda mentira. "O diabo na rua, no meio do redemoinho" — é o próprio subtítulo do livro, e sua súmula. Movimento sem resultado outro que o puro aniquilamento, o giro incessante das mutações turbilhona em torno de um centro inteiramente parado, no qual vige o demo — a perfeita imagem infernal da má infinidade. Movimento imóvel, ele não conhece superação ou síntese, mas apenas o entrematar-se dos princípios em oposição e, assim, o conflito sempre renascente.

A imagem que abre o livro, em figura de Górgona, conforme se viu, não por acaso associava já, imediatamente, a mistura das ordens do mesmo e do outro à manifestação do diabo. Para que o mesmo seja o outro, é preciso que o ser seja o não-ser. A figura de Medusa, colocada ali no pórtico, constitui também uma espécie de limiar do além, advertindo-nos para o regime peculiar ao livro — o da formação como supressão. Por isso, limiares, passagens, "travessias" constituem seus "lugares" de eleição: neles se dá a ver que o sujeito que se forma suprimindo-se, isto é, que se constitui *passando* no seu outro, é propriamente uma criatura do *limite*, que se constitui precisamente *no limite*, entre o mesmo e o outro. Se é onipresente, embora razoavelmente desconhecido, na literatura brasileira em geral, esse regime do limite torna-se, em Guimarães Rosa, um verdadeiro princípio de poética — que encontrará sua expressão mais alta e depurada na célebre narrativa de "A terceira margem do rio", figuração definitiva dessa fronteira intangível — a misteriosa "terceira margem" —, algo que não é o mesmo nem o outro, mas precisamente o *limite* entre ambos, instante inapreensível em que o mesmo passa no outro, a vida na morte, o ser no não-ser.

As figurações desses seres do limite proliferam no *Grande sertão*, mas bastaria evocar aqui sua aparição mais alta e central, que é, naturalmente, Diadorim. Nele, ou nela, se dá a ver que o mandamento de que o mesmo seja o outro constitui, para Riobaldo, o inferno mais fundo ao mesmo tempo que o gozo mais almejado. Constituído ele próprio na passagem mutuamente supressiva do masculino e do feminino, Diadorim aparece como a encarnação de seu desejo mais fundo, do fantasma que o habita.

Que Diadorim apareça sempre como "um impossível", ou "três tantos impossível", não desmente esse fato, antes lhe traz a confirmação mais completa. A Riobaldo — como aos demais "heróis" de nossas letras — só o impossível interessa, só ele é pertinente — pois o que é fazer que o mesmo seja o outro senão operar, em ato praticamente puro, a realização do impossível? Obrigados, pela contradição insolúvel que os constitui, a "resolver a quadratura do círculo" — conforme a expressão de um crítico —, os "heróis" brasileiros mais lídimos, na literatura e fora dela, são aqueles que operam prodígios, e que assim assumem, de algum modo, uma dimensão fáustica. Não por acaso, o *Grande sertão* é, ele também, uma narrativa fáustica, cheia de reminiscências goethianas e assombrada pela ideia do pacto demoníaco. Afasta-se, porém, a grande distância, do *Wilhelm Meister*, cujo modelo, sob muitos aspectos essenciais, inverte. Inverter é ainda aproximar-se, mas, submetido ao ritmo da má infinidade, que por definição não conhece superação ou síntese, o romance de Rosa acaba por contrariar essencialmente o romance de formação clássico, que tem por eixo axiológico a renúncia à totalidade, o recorte nítido das identidades sexuais, a especialização produtiva, a crítica das aparências... Cantará hinos sublimes, é

verdade, às ambiguidades sexuais de Mignon, ao mundo incestuoso do Harpista, à desordem erótica do mundo teatral etc. — mas só o fará em fúnebres despedidas, como quem entoa elegias ao que ficou para sempre perdido. O estatuto da formação supressiva, entretanto, só conhece a ultrapassagem que não supera, e as oscilações intermináveis do mau infinito.

Possuindo como princípio a passagem do mesmo no outro, o *Grande sertão* tem bastante confundido a crítica. Nesse seu mundo intermédio, de reversibilidade contínua, é forte a tendência a encontrar virtudes exclusivamente positivas, que entretanto lhe são estranhas.

Nos seus meios de caminho, travessias, limiares, passagens, não é raro que o filósofo encontre a autêntica mediação, onde não há senão o puro limite; que o crítico literário encontre a síntese que supera e transforma, onde vige a má infinidade; que o pretenso moralista enxergue apenas uma dialética do verdadeiro e do falso, fenômeno de superfície da reversibilidade do mesmo e do outro, na verdade estranha à oposição de verdade e erro, realidade e máscara...

"Riobaldo é apenas o Brasil", disse Rosa em célebre entrevista — afirmação que, por si só, relança a polêmica quanto a se saber se, enfim, em Rosa, o salto do sertão para o mundo é imediato ou se, ao contrário, ele passa por uma mediação essencial, que é o Brasil. Observando o regime do limite que vige no livro, talvez vejamos que ambas as posições estão certas e erradas ao mesmo tempo. É inerente à formação supressiva, própria ao regime do limite, que ela ponha a mediação no e pelo mesmo movimento em que a subtrai. Assim, é certo que o *Grande sertão* passa pela mediação do Brasil, mas é igualmente certo que, nele, a mediação é a

imediatidade. Esse movimento é o mesmo que move a báscula hipnótica que prende o leitor, assim como é no seu ritmo que bate o esquisito coração metafísico da obra.

A suma sacerdotisa do rito brasileiro – Lispector

A suma sacerdotisa do rito brasileiro – Lispector

Este escrito toma por título o título voluntariamente solene e enfático que atribui a Clarice Lispector, o de suma sacerdotisa do rito brasileiro. Um pouco de autoironia faria dizer: é mais que um título – é todo um programa. Com efeito, ele já pressupõe muitas coisas sobre a obra de Lispector. Primeiro, ele indica, nessa obra, a predominância do *religioso*, e de um religioso cujo centro seria ocupado pelo elemento do *rito*. Esse rito, por sua vez, seria uma variante nacional – brasileira – de estruturas rituais cuja universalidade é com frequência proposta pelo pensamento antropológico. E, enfim, nesse conjunto, a instância do eu, – ou a mediação do sujeito individual, se projetaria no papel do celebrante, que não seria, por sua vez, um simples oficiante entre outros, mas o mais preeminente, o sacerdote supremo desse culto.

Haverá sempre algo de deslocado, senão de bizarro, em se definir uma obra literária com termos que pertencem decididamente ao campo semântico do religioso. A obra de arte, como se sabe, define-se como tal justamente por destacar-se da esfera do culto, cujos ecos ela guardaria para sempre, é claro, mas apenas como vibrações vindas de um passado soterrado. Em Lispector, romancista do Séc. XX, são essas camadas arcaicas ou ancestrais que se veem emergir e tomar a frente da composição literária. Esta última, em consequência, sem que por isso deixe de ser o que é – ou seja, *literária* –, vê-se obrigada a proceder a uma ressignificação dos seus termos fundamentais: o autor e o narrador tendem assim ao celebrante, o leitor ao acólito, a narração ao rito, o relato ao mito, a percepção ao transe ou ao êxtase, o futuro à origem, o tempo à eternidade, a aparência à essência e assim por diante.

A esse propósito, aliás, não digo nada de propriamente novo. O *mainstream* ou a corrente, digamos, principal da crítica da obra de Lispector já fez correr um rio de noções originárias do campo do religioso: mística e mistério, magia, epifania e, mesmo, "rito epifânico do texto", Deus, o Absoluto etc. Se é verdade que a pletora do religioso em Lispector é fortemente notada e até, algumas vezes, parcialmente descrita pela crítica, é igualmente verdade que no gesto mesmo dessa sua apreensão ela é em geral *naturalizada*, ou seja – tal dimensão mística ou metafísica é percebida como algo que simplesmente *está lá*, de maneira autoevidente, como o *modo de ser* do texto ou do autor.

Ao fazê-lo, a crítica, de fato, *inclina-se* diante dessa esfera metafísica, ou seja, a crítica a considera segundo as regras de apreensão que são as dessa esfera metafísica mesma: afinal de contas,

o metafísico é, por definição, mais que autônomo: ele é autorreferido e autossuficiente, ele é *causa sui*, como dizia o latim de antigamente. Uma vez reconhecida e validada a esfera metafísica conforme suas próprias regras, somente resta à crítica de Lispector, seja *descrever* a aparição do místico (o que a faz frequentemente falar de Deus, do Mundo e da Vida à maneira da metafísica pré-Kantiana), seja, por sua vez, ingressar no culto dessa espécie de revelação do absoluto. Não é raro, bem ao contrário, encontrar na bibliografia referente a Lispector textos inflamados, fervorosos, ditirâmbicos mesmo, lidos e produzidos às vezes em círculos de estudos que se assemelham a confrarias de devotos. Torna-se, então, frequente, como acontece também com alguns outros escritores brasileiros, que diante da obra de Lispector observe-se o ofício do crítico – com tudo que ele supõe de distância – desdobrar-se na participação suposta pelo papel do oficiante de um rito. Quando presa dessa absorção cultual, a referida corrente central da crítica de Lispector não faz senão reiterar, tornando-o irredutível, o afastamento entre os dados do real e o impulso metafísico de que a própria obra é portadora.

Isso é dito, aqui, em espírito de observação, sem qualquer ironia, porque todo esse trabalho serviu para fixar a presença e a amplitude da dimensão metafísica em Lispector. Além disso, é preciso reconhecer que, ao reiterar a vertente mística, a crítica não fez mais que seguir a corrente mais forte da própria obra: em Lispector (como também, ao seu modo, em Guimarães Rosa), à resistência *enigmática* de todo texto literário vem se superpor a impenetrabilidade do *mistério*, de ordem mística. Como se sabe, o enigma pede para ser solucionado, mas, em literatura, decifrar o enigma equivale a descobrir a razão de sua insolubilidade; o mistério,

por seu lado, admite apenas culto e celebração. Em Lispector, enigma e mistério se superpõem e se reforçam mutuamente, de modo a revelar ao mesmo tempo a presença e a intangibilidade do que não se pode tocar – daquilo que é *sagrado*.

Se acrescentarmos a tudo isso a ideologia do "literário", ou seja, a concepção da literatura como um domínio inteiramente autárquico, ideologia aliás predominante nos últimos decênios, compreender-se-á facilmente que sejam mal recebidas as tentativas de dialetizar a questão, ou, dito de outra forma, as tentativas de pôr em relação a esfera do real e a do metafísico.

Entretanto, trata-se, nesse caso, de uma demanda *igualmente interna* à obra de Lispector, menos evidente, é verdade, às vezes forte justamente no seu recalque, mas nem por isso menos aguda: de toda parte, nela, os dados da esfera metafísica e os de um real concreto, historicamente determinado, pedem por sua integração em um único âmbito explicativo. Toda a dimensão metafísica de sua obra é percorrida pelo fio vermelho, delgado mas flagrante, dos índices do real, fio que pede a integração do conjunto, sem, no entanto, obtê-la jamais.

Também aí creio que se devam reconhecer as razões que impulsionam a leitura predominante, dita metafísica, da obra de Lispector, a fazer a seguinte escolha: uma vez que a obra, ela mesma, não chega à integração que deseja, a crítica se crê autorizada a deixar separados o lado, digamos, "concreto" e o lado metafísico, escolhendo ocupar-se deste, que constitui, sem dúvida, a vertente para a qual se inclina apaixonadamente a obra.

Essa não-integração, ressentida como tal já pela obra mesma, frequentemente se apresenta em Lispector como um defeito

ou uma debilidade estética, sobretudo em seus quatro primeiros romances: *Perto do coração selvagem*, *O lustre*, *A cidade sitiada* e *A maçã no escuro*. Esse fato deu lugar a julgamentos severos de dois ou três leitores exigentes, como Gilda de Mello e Souza, Sérgio Buarque de Holanda e Roberto Schwarz. Entretanto, mesmo esses juízos severos se justificam, tendo em vista que a contradição de base que dará lugar, em Lispector, à dicotomia real/metafísico (essa contradição, que, no entanto, já brotava de todo lado) não chega a ocupar o lugar central que é o seu senão já no quinto romance da autora, *A paixão segundo G. H.*, escrito em 1963 e publicado no ano seguinte. É apenas nesse romance que a dita contradição de base será, enfim, não apenas identificada e situada no centro da escrita, mas, também, levada até a uma tensão máxima, que desencadeará o paroxismo místico. Não é por acaso, então, que críticos de todos os azimutes são quase unânimes no reconhecimento do lugar central desse texto no conjunto da obra de Lispector, do qual ele seria uma espécie de centro de gravidade.

Isso não significa, no entanto, que, aí, os conflitos sejam solucionados nem que as contradições cheguem, então, a uma síntese harmoniosa, na qual a dicotomia referida fosse integrada na forma artística. Ao contrário, o que sucede é que os conflitos que uma obra em progresso buscava exprimir encontram nesse texto uma *forma* que os colocará, finalmente, no lugar. Tal forma, entretanto, não será a de um romance regido pelo *símbolo*, predicado por Goethe e por toda uma linhagem de discípulos ilustres. *A paixão segundo G. H.* será mais que nunca um romance *alegórico*, cujos elementos componentes se tensionam uns aos outros, até ao dilaceramento, sem jamais chegar à unidade harmoniosa pedida pelo símbolo. Nisso reside, no entanto,

sua principal qualidade estética. *A paixão segundo G. H.*, romance-limite, nos impõe estas formulações paradoxais: é em sua *dissociação* interna que ele encontra sua mais profunda *unidade*, assim como seu afastamento metafísico é sua mais aguda apreensão do real.

Como já sugerimos, isso não surge, nesse romance, como raio caído do céu azul: um caminho feito de errâncias e tateios, de tentativas menos ou mais bem-sucedidas, conduz até ele. Vários romances anteriores constituem, sob certos aspectos, um conjunto um tanto disparatado, mas no qual se pode discernir a constância de uma questão que os atravessa e procura exprimir-se, chegando a uma solução. Trata-se, é fácil adivinhá-lo, de uma certa relação ao outro, relação infinitamente problemática, no sentido de que ela não encontra jamais um termo médio, o que conduz sempre à supressão alternada de um dos seus pólos. Não posso, aqui, demorar-me sobre cada um desses romances, mas vou, de todo modo, ao menos tentar designar sua unidade contraditória.

No primeiro deles, *Perto do coração selvagem*, a protagonista, Joana, começa por expor o que ela chama de sua ferocidade, sua necessidade de destruição, seu desejo de sangue – numa exibição quase ingênua de uma espécie de mal estar na cultura. A descoberta de uma pulsão simétrica, vinda dos outros, irá finalmente levá-la a uma renúncia à vida exterior e a um mergulho introspectivo infinito. No segundo romance de Lispector, *O lustre*, a errância psíquica da heroína se irá desdobrar em uma errância espacial, assim como seu combate contra "o mundo" irá se concentrar em uma luta de morte com seu amante, produzindo uma "farsa sadomasoquista das consciências", segundo a expressão do crítico Benedito Nunes. Em *O lustre*, é ainda o pólo do eu que se volta sobre

si mesmo, anulando o mundo no mesmo movimento em que é derrotado por este. Em *A cidade sitiada*, é o pólo do exterior que triunfa: todo o livro tende à exterioridade e parece mesmo comportar um elogio, às vezes irônico, das puras superfícies, dos dados imediatos da consciência, logo desaparecidos em um mundo desprovido de profundidade: tudo, nesse livro, tende à *estátua*, à existência não-problemática das pedras e dos minerais. *A maçã no escuro* é já um romance um pouco mais maduro – vê-se, aí, o herói que, uma vez chegado a uma percepção do mundo na qual tudo não é senão alternância de posições de mestre e escravo, e da correspondente luta de morte, começa a ter experiências de *vidência*, já místicas, nas quais parece-lhe discernir algo como uma espécie de unidade do grande todo, que não é visível senão nessa experiência mesma. Em seguida, ele anotará com modéstia em seu caderno: 1) compreender melhor "aquilo" (a vidência) e 2) aproximar "aquilo" do "estado social".

É o personagem que diz isso a si próprio, é claro, mas pode-se ver nesse ato a escritora mesma: compreender melhor a vidência e aproximá-la do estado social serão, daí em diante, as tarefas principais que se dará Clarice Lispector até o fim de sua vida.

O passo decisivo nessa direção será dado, em seguida, por *A paixão segundo G. H.* Nesse romance, como indicamos anteriormente, a longa sequência de combates entre o eu e o mundo, o mesmo e o outro, o sujeito e o objeto – combates nos quais a posição de mestre e de escravo serão ocupados alternadamente por um e por outro – esse combate chegará a seu auge e se tornará uma *luta de morte*: os contendores, mas assim também a obra de Lispector, aí irão encontrar a sua *hora da verdade*.

Nesse romance, como se sabe, a vida cotidiana, dita "banal", de uma mulher burguesa, no Rio de Janeiro, é subitamente transtornada por um acontecimento inaudito: seu mergulho súbito em uma espécie de transe ou de êxtase, cujo sentido não é tão fácil de se precisar. O romance nos fornece, como única pista, a situação do evento, o seu *set*, por assim dizer: decidida a fazer uma limpeza no quarto de empregada, situado nos fundos do apartamento de cobertura, a mulher, cujo nome é apenas indicado pelas iniciais G. H., encontra algo surpreendente. Primeiramente, ao contrário do que ela esperava encontrar no quarto recentemente deixado pela ex-empregada, tudo estava muito limpo, branco e ensolarado. Na parede, no entanto, ela distingue uma espécie de grande pintura mural primitiva, feita a grandes traços de carvão, na qual vê figurados os contornos de uma mulher nua, os de um homem, também nu, e os de um cão. Ela se reconhece na figura da mulher, e se percebe vista e como que apanhada pelo olhar da empregada, de cujo nome ela tem dificuldade de se lembrar: Janair. Com efeito, ela se percebe *vista pelo olhar de um outro* pela primeira vez em sua vida. Anteriormente, ela não fora vista senão por seus pares de classe social, ou seja, por si mesma; quanto ao seu *outro* de classe, ela percebe que mal se dava conta de sua existência. Tudo isso nos é dito em primeira pessoa, note-se, não se trata de conclusões do leitor.

É então que ela vê, saindo do armário – a barata. Em um movimento de horror, ela empurra a porta do móvel e esmaga parcialmente o inseto, o qual agoniza, enquanto deixa escapar uma matéria esbranquiçada e viscosa. Então, o longo transe se precipita, ritmado, daí em diante, pela agonia da barata e pelas vagas da

percepção aumentada que se sucedem na mente da personagem-narradora.

No momento culminante do transe, em torno do meio-dia, a mulher finalmente come – ingere – a matéria branca da barata, em uma espécie de comunhão que dá ao todo da narração o aspecto de uma missa católica ou, mais geralmente, de um rito sacrificial, como o da paixão de Cristo.

É bem verdade que a bruma do mistério envolve todas as coisas então relatadas, mas as marcações do *set* dramático/ritual permanecem muito nítidas: a crise sacrificial se precipita a partir de uma brusca *emersão* do *outro*, um outro *cuja existência era ao mesmo tempo conhecida e inconcebível*.

Essa formulação, na verdade paradoxal, é entretanto a simples descrição da relação ao outro que é predominante na sociedade brasileira. A partir das origens coloniais e, mais particularmente, escravistas, nesse âmbito se é "formado" para ter duas atitudes em relação ao outro – de um lado, se reconhece a distinção entre o mesmo e o outro e, simultaneamente, por outro lado, não se concebe tal distinção.

Vale dizer, então, que ou o mesmo anula o outro, ao não reconhecê-lo como tal, ou é então anulado pelo outro, quando da emersão sempre inesperada deste. Pode-se reconhecer, aí, com facilidade, os elementos de uma luta por reconhecimento, que desemboca em uma luta de morte. Ora, o transe de G. H. é produzido, se é possível dizê-lo assim, por sua brusca realização psíquica dessa estrutura paradoxal, a qual a ultrapassa de muito e mergulha raízes na vida coletiva e na história comum.

Dito de outra maneira, a luta de morte é disparada pela súbita aparição do outro bem aí onde ele não era verdadeiramente esperado. Nesse caso, "não ser esperado" significa, efetivamente, que essa estrutura não conhece *mediação verdadeira* entre o mesmo e o outro, os quais, então, se mantêm separados como extremos mortos, que se anulam reciprocamente. O transe de G. H. é a tentativa de manter em suspensão essa luta de morte e de suprir a mediação faltante. Como essa mediação não existe na realidade, ou seja, uma vez que ela não se encontra inscrita de maneira unívoca nas esferas simbólicas do indivíduo e da sociedade, torna-se necessário buscar um *mediador universal*, situado em um plano de unidade anterior à palavra, anterior mesmo à *hominização* do homem, ou seja, no plano de uma espécie de unidade primordial entre o eu e o mundo, no qual reina uma substância primeira que precede toda distinção. Tal plano, entretanto, é o domínio por excelência do pensamento mítico, não acessível senão pelos meios da magia. Na experiência mística de G. H., a barata será a vítima expiatória que permitirá desviar a violência da luta de morte e, ao mesmo tempo, será a vítima que fornecerá essa *substância comum* entre o mesmo e o outro – a matéria esbranquiçada que se libera por seu sacrifício. G. H. e Janair, figuras de um país em que as mediações entre as classes sociais são nulas, ou quase, em que as relações entre as classes sociais se fazem a tiros, não podem se reencontrar senão no plano simultaneamente material e metafísico do rito. Essa estrutura, que, aliás, é comum a outras manifestações culturais brasileiras, literárias ou não, Lispector a recupera e dramatiza como ninguém fizera anteriormente. Melhor – ela a celebra, com pompa e circunstância, em seu nome e em nome de todo um povo: quando o momento paroxístico do rito se aproxima, ela faz

ressoar, como em abóbada de um grande templo, o hino nacional. Não sei bem por quê, mas ninguém, no âmbito da crítica, assinalou jamais esse fato.

Devoração

Os *Cadernos índios*, de Darcy Ribeiro

Devoração

Os *Cadernos índios*, de Darcy Ribeiro

No jovem etnólogo, consciencioso e sensível, que redigiu estes *Cadernos índios*, quase tudo faria prever o futuro professor universitário, levando a bom termo uma carreira séria e bem conduzida. No entanto, os brasileiros que, como eu mesmo, despertaram para as coisas de seu país no último quartel do século XX, encontraram uma imagem inteiramente diferente.

Sem muito exagero, o homem era, então, um vulcão. De volta ao Brasil, em 1976, após o longo exílio de doze anos, forçado pela ditadura militar, Darcy Ribeiro se tornara uma figura incontornável e inconfundível. Nós o encontrávamos em todo lugar. Como ele não se contentava apenas com os livros, que, aliás, publicava abundantemente, lá estava ele na televisão, nos jornais e revistas, no rádio, nos congressos de intelectuais, nos encontros de

estudantes, na universidade, nas campanhas políticas, nos desfiles de carnaval etc. Falava, então, com uma eloquência e uma volubilidade impressionantes. Pode-se imaginar, mesmo, que era o terror dos entrevistadores de televisão e dos organizadores de mesas-redondas, que prevcem tempos breves e frases curtas. Ele, por seu lado, era caudaloso e inesgotável. Havia em seu entusiasmo permanente um traço de voracidade, para a qual podiam-se encontrar facilmente explicações biográficas. Afinal, aquele homem que já havia sido, entre outras coisas, criador da Universidade de Brasília e, em seguida, Ministro da Educação e da Cultura durante o governo do presidente João Goulart, deposto pelos militares em 1964, vira seus projetos mais caros violentamente interrompidos e desfigurados pelo golpe de estado e pelo exílio subsequente. Lançava-se, então, compulsivamente, a uma recuperação do tempo perdido. Além disso, sua percepção do tempo certamente achava-se afetada por um imperativo sentimento de urgência: ele acabava de escapar de um câncer, que lhe custara a ablação total de um pulmão. Houve quem lhe prognosticasse, então, poucos meses de vida. Ele, por seu lado, ria-se publicamente do câncer, dizendo que um cancerzinho de nada não podia com ele. De fato, só veio a falecer em 1997, depois de mais vinte e dois anos de uma vida intensa e movimentada.

A experiência da doença mortal, dizia ele, havia transformado, também, o seu senso moral: "O câncer me alertou. Pude escrever meus romances, tão carnais, porque perdi essa bobagem que se chama o respeito humano. Reinventei a vida".[63] Sim, ele foi também romancista, e muito "carnal", conforme diz. Mas não só seus romances assumiram esse tom. Da mesma maneira, quase

[63] RIBEIRO, Darcy. *Mestiço é que é bom!*. Rio de janeiro: Editora Revan, 1997, p. 152.

todas as suas expressões públicas, mesmo quando investido das funções de Senador da República, se apresentavam coloridas por um erotismo muito livre, no limite do libidinoso, e afrontavam, com extrema audácia, padrões estabelecidos e "verdades" cristalizadas. "Mestre irreverente do desacato": com esta espécie de paradoxo o definiu, na ocasião de sua morte, um crítico literário de sua geração.[64]

Um homem assim suscitava também, é claro, muita polêmica e até reações indignadas, mas apresentava igualmente todos os elementos para a constituição de uma legenda. Com efeito, essa capacidade de operar uma espécie de suspensão do tempo, ultrapassando a morte, para reencontrar uma energia de tonalidade erótica, de novo juvenil; o poder de atuar de modo fecundo e desenvolto em diversos campos de ação, para além dos limites das especializações; a faculdade de conjugar a atividade intelectual e a intervenção política, abolindo a dicotomia emblemática entre o cinza da teoria e a verde árvore da vida; a relativa perda do "respeito humano" e a assunção de uma espécie de direito da força (um *Faustrecht*), tendo em vista a realização de seus desígnios; uma espécie de insatisfação perpétua, que impulsionava sempre para mais adiante, fazendo dizer – mais!, até o último momento – tudo isso alçava a figura de Darcy Ribeiro para a esfera do extraordinário, conferindo-lhe a aura de um herói faustiano.

As razões muito imediatamente biográficas, de ordem existencial, evocadas aqui são, certamente, pertinentes, mas são, também, insuficientes para explicar essa disposição permanente ao *tour de force*, que leva às fronteiras do mito. Uma força dessa magnitude, dramatizada *coram populo*, isto é, diretamente na esfera

---

[64] CANDIDO, Antonio. "As três bandeiras". *Folha de São Paulo – Suplemento Mais!*. 2 de março de 1997, p. 11.

pública, certamente Darcy Ribeiro foi hauri-la em camadas mais profundas, de onde brotam as pulsões mais fundamentais da vida coletiva. As circunstâncias de ordem biográfica, talvez até por seu caráter extremo, apenas abriram-lhe definitivamente um caminho até elas. Mas foi com essas pulsões, ou em nome delas, que Darcy Ribeiro fez o pacto faustiano que lhe conferiu um destino ao mesmo tempo extraordinário e exemplar. Extraordinário porque ele, investindo-se dessas pulsões, tornou-as consubstanciais à sua própria pessoa, isto é, *encarnou-as*, à maneira dos heróis e de outros personagens excepcionais; e exemplar na medida em que, ao fazê-lo, ele dava corpo a um impulso comum a muitos outros brasileiros e que, como tal, conhece inúmeras outras manifestações entre nós.

Pode-se verificá-lo simplesmente observando de mais perto essas pulsões. Elas são, por sua natureza mesma, rebeldes a uma definição, mas nem por isso são propriamente obscuras. Trata-se do complexo de forças que é posto em movimento pela aspiração profunda e insatisfeita, dos brasileiros, de aceder de uma vez por todas a uma consciência de si ou àquilo que se chama comumente uma identidade.

Na sua qualidade de pensador da cultura, é claro que Darcy Ribeiro era também em grande parte consciente da natureza dessas forças e do seu próprio papel em relação a elas, assuntos que abordou inúmeras vezes. Ele sabia que no coração mesmo de seu projeto teórico e existencial – dir-se-ia, antes, de sua missão – encontrava-se a necessidade de interpretar o Brasil, de conferir-lhe um sentido.

Essa tarefa aparece-lhe, inicialmente, como uma *paixão*. Em um texto de caráter auto-referencial, tão frequente nele, declara

que "dentre todas as coisas do mundo", aquilo que de fato o "exalta, afeta e mobiliza" é o "gênero humano", mas, no âmbito deste,

"principalmente minha amada gente brasileira, que é a minha dor, por sua pobreza e seu atraso desnecessários. É também meu orgulho, por tudo o que pode ser, há de ser, como uma Civilização Tropical de povos morenos, feitos pela mistura de raças e pela fusão de culturas".[65]

Nessa declaração pode-se ouvir distintamente o eco da preocupação do antigo militante comunista com o "gênero humano" mas, também, verifica-se sem dificuldade que essa melodia encontra, aí, sua nota mais profunda no *pathos* do povo brasileiro, de onde ela salta, imediatamente, para uma tonalidade já missionária e até profética.

Às vésperas de sua morte, nas derradeiras páginas de seu vasto livro das *Confissões*, ele dirá, de maneira extremamente enfática e autoconsciente:

"Quem sou eu? Dentro de minha fronteira, que é o pelame que me envolve, ou para além dele, quem sou eu? Sou aquele que veio ao mundo a serviço, com a missão de gozar a vida que me é dada e de melhorar a vida dos homens todos. Um missionário, um pensador, um pregador. Isso sou. Ou isso fui até hoje. Isso ainda sou, nesta hora terminal. O apetite para pensar e fazer continua voraz. Nesses oitenta

[65] RIBEIRO, Darcy. *O Brasil como problema*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Neves, 1995, p.303.

e mais anos estou aceso (...). Quisera ficar. Durar. Com minhas aptidões acesas: pensando, amando, estudando, escrevendo".[66]

Ao colocar-se aquela que é talvez a mais difícil das perguntas – "Quem sou eu?", ele não titubeia em responder com a imagem de um *destino*, isto é, de algo inarredável como um *fatum*. Na configuração deste, vemos a figura do herói de corte faustiano juntar-se àquela do missionário e àquela do pregador, às quais ainda se acrescentará a imagem da voracidade e da devoração, o que se verá adiante.

De fato, a onipresença de Darcy Ribeiro e sua eloquência indomável, mencionadas aqui, tinham o aspecto de uma pregação, à qual não faltavam as invectivas indignadas e as visões do futuro próprias da dicção profética.

Todavia, entre o missionário e o pregador, ele situa o pensador, o qual introduz uma espécie de mediação mais moderna entre aquelas duas figuras antes arcaicas ao mesmo tempo que lhes fornece a substância reflexiva. Para esse pensador, tratava-se de oferecer ao povo brasileiro um "para si", uma vez que, "ao contrário do que ocorre nas sociedades autônomas, aqui [no Brasil] o povo não existe para si, mas para os outros"[67]. Para fazê-lo, era preciso lançar-se à irresistível "aventura intelectual" da procura de generalizações teóricas, procura que é "indispensável, porque nenhum povo vive sem uma teoria de si mesmo"[68].

A demanda dessa teoria do povo brasileiro, investida da missão de dotá-lo de um para si, foi a grande obsessão de vida de

---

[66] Idem. *Confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 521.
[67] Idem. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 251.
[68] Idem. *Op. cit.*, p. 269.

Darcy Ribeiro, uma verdadeira ideia fixa em meio ao turbilhão de sua extraordinária volubilidade. Só essa obsessão confere um centro à sua movência infinita e permite reunir, em uma figura única, uma vida que, de outra maneira, poderia parecer multifária e até dispersiva. A forma concreta dessa ideia fixa do pensador brasileiro foi o projeto de uma espécie de livro interminável, que se deveria chamar *O povo brasileiro*. No seu prefácio, diz o autor:

"Escrever este livro foi o desafio maior que me propus. Ainda é. Há mais de trinta anos eu o escrevo e reescrevo, incansável. O pior é que me frustro quando não o faço, ocupando-me de outras empresas. Nunca pus tanto de mim, jamais me esforcei tanto como nesse empenho, sempre postergado, de concluí-lo".[69]

Terminado em 1995 – mas, como se vê, não propriamente *concluído*, para o sentimento do autor – este livro foi um dos últimos trabalhos de Darcy Ribeiro, e sua redação final comportou lances espantosos e reveladores. Nessa época, atacado por um novo câncer, Darcy Ribeiro encontrava-se internado na U.T.I. de um hospital, no Rio de Janeiro. Ele, muito simplesmente, fugiu do hospital, enganando os médicos, porque se viu "na iminência de morrer sem concluir este livro"[70]. Era-lhe impossível morrer sem legar a seu país um espelho em que este pudesse, finalmente, se reconhecer. Refugiou-se para fazê-lo e ninguém ousou impedi-lo. Reergueu-se, em seguida, retomando suas funções de Senador e sua onipresença pública de pregador, só vindo a falecer dois anos depois. Mergulhando de novo suas raízes nas profundezas de um desejo

[69] Idem. *Op. cit.*, p. 11.
[70] Idem. *Op. cit.*, *loc. cit.*

coletivo, ele assimilava suas forças e parecia, ainda uma vez, ultrapassar a morte. Todo o país, estupefato e emocionado, acompanhava esses acontecimentos, que se acrescentavam imediatamente à legenda de Darcy Ribeiro.

Talvez não seja muito fácil para aqueles que pertencem a países e culturas de fisionomia mais definida e estável compreender a peculiaridade e a força dessa pulsão identitária, nos povos de formação incompleta e problemática. No Brasil, ela conhece inúmeras expressões, das mais variadas tonalidades, concentradas, todas, em torno do que às vezes é chamado, entre nós, *o enigma Brasil*. Esta é a esfinge que nos é própria – e a questão presente que ela nos põe vem muitas vezes acompanhada de um sentimento de angústia e até de dificuldade expressiva. Darcy Ribeiro cria neologismos para exprimi-lo:

"Nós, brasileiros (...), somos um povo *em ser*, impedido de sê-lo. Um povo mestiço na carne e no espírito, já que aqui a mestiçagem jamais foi crime ou pecado. Nela fomos feitos e ainda continuamos nos fazendo. Essa massa de nativos oriundos da mestiçagem viveu por séculos sem consciência de si, afundada na ninguendade. (...) Um povo, até hoje, em ser, na dura busca de seu destino".[71]

Darcy Ribeiro dedicou toda sua vida múltipla e extraordinária de pesquisador, ensaísta, romancista, educador, administrador, político, a preencher o sem-fundo dessa *ninguendade*. Não é outro, também, o sentido mais profundo de sua atividade de etnólogo, que nos proporcionou estes *Cadernos índios*. A diferença

[71] Idem. *Op. cit.*, p. 453.

entre o jovem etnólogo que durante anos mergulhou entre os índios do Brasil e a personagem pública trepidante da maturidade não é senão aparente. Sou mesmo da opinião de que é preciso pensar o contrário – que todo Darcy Ribeiro já se encontrava lá, nos seus *Cadernos índios*, e ainda, que a possível originalidade de sua pesquisa etnológica é tributária do desígnio que a ditou, isto é, a missão de dotar o Brasil de um para si.

Com efeito, por que Darcy Ribeiro escolheu a pesquisa de povos indígenas e, entre estes, elegeu os Urubus-Kaapor? Nas suas *Confissões* ele dirá: "O que procurava, de fato, eram descendentes dos velhos Tupinambá, que somavam mais de dois milhões e ocupavam quase toda a costa brasileira quinhentos anos atrás"[72]. O leitor destes *Cadernos índios* certamente notará a expectação trepidante e a unção quase religiosa com que Darcy Ribeiro se preparou para o encontro dos Urubus-Kaapor, que ele chamará para sempre de "meus índios". É que ele acreditava, com uma espécie de fé, que "eles são os representantes modernos dos Tupinambá"[73], de que falam todos os cronistas e viajantes do Séc. XVI, à época do descobrimento do Brasil. Ele acreditava que, dentre esses Tupinambá, cerca de "duzentos mil mulheres índias foram fecundadas para procriar o primeiro milhão de brasileiros". Deste primeiro milhão, todos os brasileiros seríamos descendentes, carregando conosco seus gens e suas matrizes culturais, conservados, através de novos caldeamentos de sangue negro e europeu, como aquilo que é nossa identidade mais profunda:

---

[72] Idem. *Confissões*. *Cit.*, p. 182.
[73] Idem. *Journaux indiens*. (*Terre Humaine*). Paris: Plon, 2002, p. 15-16.

"ce que le métis brésilien typique a de singulier, c'est cette vigueur indigène, tel un nouvel avatar des Toupinambá, à qui nous succédons sur ce qui était leur territoire – que nous nous sommes approprié (...) C'est ainsi que nous continuons d'être indiens par nos corps e par la culture qui nous éclaire et nous conduit"[74].

É, assim, visível que Darcy Ribeiro procurava algo como a rocha viva da nacionalidade brasileira, ou o seu núcleo mais fundamental e recuado. Ao fazê-lo, ele não reduziu esses povos aos *a priori* de suas convicções ou de seus desejos. Bem ao contrário, essa procura desejante e amorosa dotou-o de uma qualidade de atenção e de cuidado que salta viva de cada linha destes diários.

Uma reflexão muito célebre a respeito das motivações da etnologia diz "si l'Occident a produit des ethnographes, c'est qu'un bien puissant remords devait le tourmenter"[75]. Alguma coisa desse remorso certamente se manifesta também em Darcy Ribeiro, mas a determinação dominante de sua pesquisa etnológica é de outra ordem – a da busca amorosa de si mesmo no outro, que desdobra e enriquece a notação das semelhanças e das diferenças, dando-lhe um caráter caloroso e vivo.

Não é, então, por acaso que todos estes *Cadernos* são dirigidos a sua mulher Berta, como a "mais longa carta de amor jamais escrita", conforme ele diz. O impulso que move o livro transparece desde já, também, na forma de sua destinação primeira, de ordem amorosa e fusional.

A mesma coisa acontece, eu creio, com aquele que é talvez o *Leitmotiv* do livro, conforme o leitor verá: a procura obsessiva de

---

[74] Idem, ibidem.
[75] LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Paris: Plon, (Coll. Terre Humaine), p. 449.

uma confirmação de que os Kaapor eram descendentes diretos dos índios que praticavam a antropofagia ritual, dos quais falam os antigos viajantes. A busca ansiosa dessa confirmação explica-se pelo fato de que ela daria a Darcy Ribeiro uma prova de que estava diante de seus almejados Tupinambá. Mas o fascínio que o tema da antropofagia lhe provoca é de tal intensidade que faz pensar também em razões de outra ordem. Ele faz parte, acredito, de uma espécie de complexo da devoração que atravessa a obra e a vida de Darcy Ribeiro, ao qual se aludiu acima. Em suas *Confissões* ele dirá: "Os gozos de amar e de comer, principalmente o primeiro, foram e são fontes de muita felicidade. (...) Comi a vida sôfrego. Ainda como, ávido, sem nenhum fastio ou tédio. Para isso fui feito. Para comer a vida"[76]. Tal como seus queridos antropófagos, Darcy Ribeiro via no ato de comer o outro não sua mera destruição, mas a incorporação a si mesmo de suas qualidades mais prezadas. Amar, comer, escrever, pregar, agir eram para ele outras tantas formas de procurar uma identidade não pela via da distinção, mas, ao contrário, pela via da fusão entre o mesmo e o outro. Em Darcy Ribeiro, a devoração erigiu-se se é possível dizê-lo, quase em princípio de método. Creio que também sua vocação de romancista participa desse mesmo desígnio. Na forma literária ele via, antes de tudo, uma possibilidade de integração mais íntima e mais poderosa com o outro por excelência de todo escritor, isto é, o leitor.

Desse modo, bem consideradas as coisas, os índios não foram propriamente o *objeto* de Darcy Ribeiro, mas seus mestres: ensinaram-lhe as virtudes da devoração ritual, o poder do relato mítico para a constituição de uma identidade, a verdadeira ciência do

[76] RIBEIRO, Darcy. *Confissões*. *Cit.*, p. 520.

concreto, a força de renascer da própria morte e tantas coisas mais, que o leitor certamente encontrará nestes *Cadernos índios*.

PARTE III

Liquidação

Prodígios de ambivalência

Notas sobre *Viva o povo brasileiro*

Prodígios de ambivalência

Notas sobre *Viva o povo brasileiro*

A grande notoriedade de *Viva o povo brasileiro*[77] (1984), para bem ou para mal, parece ter prescindido do exame do livro. Aqueles que admiram ou acatam esse romance de João Ubaldo Ribeiro certamente louvam-se em sua enorme acolhida pelo público, manifesta em todos os índices da grande circulação. Mas nem por isso aceitam sua redução aos padrões puramente mercadológicos do *bestseller,* reivindicando para o livro, ainda que de maneira difusa, o estatuto da grande qualidade literária, quando não da autêntica obra-prima. Já a crítica especializada, em particular a universitária, que acompanhara razoavelmente o autor até *Sargento Getúlio* (1971) ou pouco depois, torceu caminho e, em geral, silenciou. Quem conhece os silêncios acadêmicos (brasileiros) sabe que por trás deles vige

[77] Todas as referências ao livro de João Ubaldo Ribeiro correspondem à edição de 1988 da Nova Fronteira.

um surdo consenso de rejeição, que nem por ser difuso e calado é menos peremptório.

Consagração difusa de um lado, rejeição silenciosa de outro — ambas fizeram economia de argumentos. Se tivermos ainda em conta que esses dois lados se desqualificam um ao outro, teremos a base de um curioso resultado valorativo: *Viva o povo brasileiro* é, ainda hoje, um romance que parece estar ao mesmo tempo acima e abaixo da crítica. Não sei de outro livro, na literatura brasileira, que viva de maneira tão flagrante essa condição paradoxal. As causas do fenômeno são amplas e variadas, e creio que indiciam um processo cultural importante, que por si só mereceria análise. Dentre elas, não quero esquecer as que denunciam o ponto a que chegou, no Brasil das últimas duas décadas, o divórcio entre reflexão e esfera pública. Mas interessam-me aqui as razões dessa condição paradoxal que radicam particularmente no próprio livro e que, examinadas, talvez permitam perspectivar as demais. Tudo indica que esse paradoxo não é algo que se instala apesar do livro ou à revelia dele, como se surgisse apenas desde fora, do contexto cultural. Salvo engano, a ambivalência é a matriz mais profunda do romance, desdobra-se em todos os seus níveis constitutivos e, em grande parte, determina a sua própria recepção, ressurgindo como paradoxo no momento da valoração. Bem observado o livro, pode-se dizer, antecipando um pouco, que ele opera a ambivalência desde o seu próprio interior, constitui-se nela e a instaura como seu modo de ser na cultura.

Das grandes obras, se não das obras-primas, *Viva o povo brasileiro* guarda, sem dúvida, o vulto da grande síntese. De fato, impressiona a ambição totalizante do livro. É fácil vê-lo — e creio que tem sido visto muitas vezes assim — como um vasto painel épico que procura incorporar toda a matéria histórica do país. Dos movimentos e conflitos da

colonização e das lutas da Independência, ele vem até a contemporaneidade, passando pelos ciclos econômicos e culturais importantes, pelas guerras externas e internas, pelas transições decisivas, pelas variedades étnicas e regionais. Ele tem algo de uma consumação de toda a literatura brasileira. Se observarmos alguns traços dominantes de sua composição, veremos que esse empuxe de síntese última tem mesmo um aspecto deliberado, pois aparece também sob a forma sempre consciente e até cerebral da paródia. O seu impulso totalizante na matéria histórica parece desdobrar-se e tomar corpo em um movimento semelhante no campo literário. O livro se constitui parodiando os estilos de época próprios de cada um dos momentos históricos que incorpora, o que o faz apresentar em uma única sequência todos os estilos históricos mais marcados que nossa tradição literária registra e reconhece.

Os capítulos que se referem aos primeiros séculos da colonização retomam os textos dos cronistas e viajantes, das cartas jesuíticas e da linguagem da administração colonial. Tudo o que toca ao celebrado Alferes Brandão Galvão e ao ciclo da Independência é feito na linguagem do primeiro Romantismo, desde o nacionalismo declamatório do grupo de Magalhães até a retórica afirmativa de Alencar. A superfetação poética do jovem Bonifácio Odulfo, rebento da estirpe ultra-híbrida de Amleto Ferreira, serve de vetor a uma paródia maciça do Romantismo egótico, ou da segunda geração, que reproduz todos os tiques de nossos jovens bacharéis impregnados de Byron, de Musset, de Lamartine. No momento final do Segundo Reinado e na transição republicana, talvez por mais difícil, a paródia se faz mais sutil, porém não menos flagrante: as peripécias da acumulação capitalista, já na corte, assumem tons do realismo machadiano — de *Quincas Borba* em particular — para depois migrar a um estilo *"fin-de-siècle"*, com tinturas decadentistas e *art nouveau,* a que

não é estranho também o desencantado tom machadiano final. As lutas populares, em geral, e as da Primeira República, em particular, vazam-se em páginas caracteristicamente euclidianas, que depois se mesclam ao tom do regionalismo e do romance dos anos 1930. A veia cômica que atravessa o livro — mais aguda nos relatos referentes aos primeiros tempos e aos mais recentes — toma de empréstimo ao Modernismo paulista os tons da Antropofagia e do poema-piada, da blague e do humor, quando não do absurdo. Conforme o romance se aproxima dos tempos atuais, reconhecem-se nele os traços do realismo feroz, rente aos fatos, a ponto de às vezes ser chamado de neonaturalista, com que parte da literatura brasileira acompanhou as últimas décadas de ditadura militar e de modernização conservadora do país.

Não tenho aqui a pretensão de esgotar o movimento paródico do livro, mas creio que a indicação dá a medida de seu alcance totalizante. Curiosamente, esse movimento tão vasto é também um movimento sem resultado. O seu volume e desenvoltura impressionam, mas a sucessão de estilos não configura uma direção qualquer que se apreenda, não desemboca em nada que se defina, parecendo esgotar-se na pura variação estilística e cronológica. Essa acumulação frustrada ou construção interrompida poderia ser, ainda assim, como forma, um resultado em si mesma, mas para isso precisaria integrar algum tipo de oposição ou contradição que, no âmbito do livro, a resgatasse para um plano mais alto de sentido. Como isso não ocorre, fica-se antes com o sentimento de uma grande demonstração de virtuosismo retórico, um autêntico *tour de force,* que há de ter lisonjeado muitas das veleidades de erudição e historicismo, típicas de recentes safras de leitores que os demandam de maneira consistente, desde que estetizados, isto é, tornados autônomos, fechados sobre si mesmos.

Em parte, essa desproporção entre movimento e resultado responde pelo tom ambíguo do livro, que por um lado mobiliza recursos enormes e muito talento, no que parece levar-se inteiramente a sério, e, por outro, os desmancha no ar, consome-os *sur place,* como quem não se toma a sério e oferece apenas um vasto *divertissement.* A contradição entre essas duas direções simultâneas, a de levar-se a sério e a de não fazê-lo, poderia também constituir um resultado artístico apreciável, de bastante alcance crítico, em vista do tema, mas para isso precisaria ser assumida como tal pela composição. No entanto, isso não se dá: o livro apenas labora nas duas direções, justapõe uma atitude à outra, dissociadamente, sem contrapô-las ou estabelecer qualquer tensão entre elas. Essa espécie de contra-efeito, aparecendo no bojo de uma movimentação grande, chega mesmo a surpreender o leitor, que, acompanhando ao longo do livro a armação das duas atitudes, depara finalmente a sua dissolução pura e simples. Tudo indica que se trata, aqui, de autêntica ambivalência, em que os pólos opostos coexistem de maneira dissociada, sem que jamais pareçam reconhecer-se como tal. Na ausência de oposição, a tensão do romance cai, então, de maneira vertiginosa.

A oposição — por assim dizer, mais natural — a essa massa paródica de extração culta e letrada seria o ponto de vista popular e crítico, notadamente em um livro que enfaticamente se reivindica dele. É também grande no romance a presença da vida cultural popular: cultura oral, religiões afro-brasileiras, fragmentos de "língua de preto" virtuosisticamente realizados, festas populares, costumes, transmissão iniciática de conhecimentos, expressões populares de toda extração, lendas variadas, "causos" etc. Na dicção do livro, entretanto, os elementos da cultura letrada, em sua quase totalidade canônicos, apenas se justapõem aos da cultura oral-popular, sucedendo-se e alternando-se tanto com finalidade crítica quanto

apologética, ou seja, de maneira relativamente indiferente. A sua compresença não serve para que revelem, um no outro, a força e os limites próprios. A tensão entre os dois campos, quando ocorre, só o faz praticamente à revelia da composição, derivando antes da gravidade objetiva da fratura de classe que se deposita na linguagem e é quase impossível de se apagar de todo. Trata-se, ainda uma vez, de ambivalência e de baixa tensão entre os pólos, sem prejuízo da intenção totalizante. Tem-se a impressão de que o livro está sempre a pique de fazer ver, na paródia, o caráter predominantemente ornamental da cultura das elites, e na cultura oral-popular o seu limite crítico, isto é, a dificuldade inerente de totalizar a experiência social. Por isso, é forte o sentimento de perda, quando não de desperdício, que se tem quando uma se deixa consumir no virtuosismo retórico-erudito e a outra na sentimentalização folclórico-populista, da ordem das compensações imaginárias, sem que o potencial crítico de seus intercursos e contrastes seja liberado em proveito do poder de revelação do próprio livro.

Na presente altura dos acontecimentos, dado o agravamento da desagregação social e cultural do país, também já é fácil imaginar um livro tão desencantado que, nele, a própria inanidade desse contraste servisse de revelador para a profundidade da fratura social. Aliás, nem é preciso imaginar tanto assim, haja vista que esse motivo, que já modelara nos anos 1970 a última Clarice Lispector, é nuclear nos dois romances de Chico Buarque, em Paulo Lins e alguns outros. Todavia, não é o caso aqui. O contraste apenas se arma e se desarma em si mesmo, oferecendo ambas as suas faces, dissociadas, como possibilidades internas de fruição ou gozo.

Mas creio que, nesse ponto, se toca em algo decisivo na constituição do romance: a noção de povo não é, nele, uma entre outras, mas o ponto nodal da composição, a principal determinação de seu ponto de vista

(em sentido lato). Ainda aqui, dão-se a ver seu impulso totalizante e seu desígnio de figurar como uma espécie de suma das letras nacionais. Já desde o título, ele toma frontalmente, para não mais abandoná-lo, o tema que de certa forma estruturou a literatura brasileira, servindo-lhe de fio condutor, afirmativo ou negativo, desde os primeiros projetos emancipatórios: a decantada procura de uma identidade. De novo, é preciso reconhecer-lhe o topete e a disposição à façanha. Em especial porque ele vai direto ao núcleo problemático da questão da identidade nacional — justamente a noção de povo brasileiro.

Conforme a historiografia e os estudos sociais não cessam de demonstrar e a literatura figurou antes de todos —, as sucessivas modernizações conservadoras do Brasil, da Independência aos dias atuais, procederam sempre pela não-incorporação das massas populares. Mantidas à margem dos avanços, e apartadas das pretensões de universalização dos direitos, às classes populares faltou sempre a articulação indispensável à constituição de uma dimensão cumulativa da experiência, indissociável da reflexividade, base necessária da formação de uma identidade nacional-popular. O que não se constitui, assim, é propriamente essa mediação essencial à identidade do "povo brasileiro". Nao é à toa que ainda hoje (ou especialmente hoje) os ouvidos brasileiros sejam particularmente sensíveis à velha afirmação do viajante Louis Couty, que com espanto declarou: *"Le Brésil n'a pas de peuple"*. Nela, os contemporâneos reconhecem a vigência da fratura social que a escravidão multissecular instalou entre nós, e que jamais foi de fato superada.

É justamente aí, nessa questão-limite, que *Viva o povo brasileiro* arma seu ponto de vista e, portanto, joga a sua sorte. O lance é extremo, e a disposição ao *tour de force* não poderia ser mais nítida. Como, então, já se pode notar desde o título, o partido que o romance adotou foi o contrário

daquele de Couty, optando por uma afirmação enfática do povo brasileiro, à qual emprestou força exclamativa. Na verdade, o *viva* que dá nome ao livro é nele, longamente armado, vindo de impulsos primários, inarticulados, de afirmação, até tornar-se, já pelo meio do romance, o "Viva nós!" de Júlio Dandão, que só mais tarde irá eclodir na exclamação definitiva de "Viva o povo brasileiro!". Ora, esse tempo longo e aparentemente progressivo, que finalmente articula e dá voz a essa afirmação, só poderia ser o da constituição da necessária dimensão cumulativa da experiência, fundadora daquela reflexividade que a afirmação identitária supõe. Mas se observamos mais atentadamente esse que deveria ser o percurso de uma formação (suposto já no partido afirmativo do romance), vemos que ele é pouco nítido, escapadiço, difícil de se apanhar. Na verdade, a dificuldade para articular a frase-título indica menos a acumulação e a paciência que supõe uma formação do que os apuros a que se deu o livro para finalmente emiti-la. De fato, como poderia o livro desdobrar o percurso histórico de uma formação se não a encontra, como gostaria, na própria matéria histórica que escolheu como seu terreno de composição? A bem dizer, só chega a fazê-lo lançando mão de verdadeiros prodígios de ambivalência, tornados possíveis pela instauração de mediações fantasmáticas, a que não faltam inclusive sutilezas metafísicas e ressaibos teológicos.

O primeiro desses recursos, se não o mais importante, é o peculiar "espiritismo" do livro. Esse "espiritismo" é, ele próprio, como sempre, afetado pela ambivalência: meio jocoso e meio sério, é também ultra-sincrético — meio kardecista, meio afro-brasileiro, meio esotérico. O leitor há de se lembrar que o romance tem, a rigor, dois começos: o da morte do Alferes Brandão Galvão e o da cena do "Poleiro das Almas", em que revoadas de almas preparam-se para encarnar ou reencarnar. Significativamente, a narrativa começa no plano do romance histórico, ainda

que joco-heróico, para em seguida começar de novo, agora no plano metafísico ou mágico-religioso. Sem prejuízo das evidentes intenções lírico-alegóricas deste último, a narrativa vai ao que lhe interessa, e sublinha bem o problema que lhe concerne: o do "aprendizado" ou da acumulação de experiência que permitam formar uma identidade. "A alma não aprende nada enquanto alma, necessita da encarnação para aprender" (p. 16) — mas não é preciso obrigar as almas a encarnar,

"porque é insuportável não poder aprender absolutamente nada, de forma que, a todo instante, multidões delas não conseguem mais conter-se e, despencando precipitosamente do Poleiro das Almas em voos dardejantes, baixam para encarnar. São acontecimentos muito complicados, cujo inteiro entendimento escapa aos mais sábios homens e confrarias" (pp. 16-17).

De fato, é complicado e, mais que complicado, é inexplicável, mas foi esse o modo que o livro encontrou, levando-o e não a sério, para "resolver" a sua complicação mais específica. A acumulação de experiência, deficitária no plano histórico, prescinde agora da constituição de mediações reais que assegurem sua formação e transmissão: ela se faz por metempsicose. Na ausência dessas instâncias coletivas, da esfera pública, cada indivíduo é ele mesmo e uma fieira de outros, tornando-se ele próprio a encarnação, digamos, de uma síntese cumulativa que, no entanto, dispensa a autoconsciência, a reflexividade, a intencionalidade. Como se vê, esse "espiritismo" permite dar conta, no livro, de que haja e não haja, ao mesmo tempo, a dimensão cumulativa da experiência. Assim é que uma "alma nova", tendo sido vários animais — macaco e papagaio —, encarnará em uma "índia fêmea", estuprada antes dos doze anos de idade, depois em

índios vários, até vir a ser o Caboco Capiroba e, sucessivamente, o Alferes Brandão Galvão, herói da Independência.

Todavia, dada a feição histórica do romance, esse modo mágico-religioso da formação logo se hibridiza ou desdobra em formas opostas, sem prejuízo de não entrar em tensão com elas. Curiosamente, essa espécie de genealogia da metempsicose imbrica-se quase que insensivelmente em uma genealogia bem mais terrena, pois do Caboco Capiroba virá uma filha, Vu, que com Zernike terá uma outra filha, que gerará Dadinha, mãe de Turíbio Cafubá, o qual, com Roxinha, dará Vevé, que de Pirilo Ambrósio, muito involuntariamente, terá Maria da Fé, heroína maior do livro etc. A junção de ambas as modalidades sucessórias dá uma linhagem dúplice, em que a acumulação de experiência é consciente e inconsciente ao mesmo tempo. Não por acaso, os momentos de totalização da linhagem se dão em transes de possessão, notadamente no transe de Rita Popó, em que todo o passado se presentifica, numa espécie de simultaneidade dos tempos ou memória total, síntese integral de que, no entanto, é inconsciente a própria portadora ou veículo.

Salvo preconceito antipopular, não há quem ignore a dimensão de resistência e de esforço identitário das formas culturais populares, em particular das religiões oprimidas, que lhes confere sentido e dignidade. Mas, por isso mesmo, sente-se quase como um malbaratamento vê-las urgir, no livro, desprovidas de tensão, hibridizadas com formas antagônicas, encarregadas, na composição, de suprir carências de que elas próprias são vítimas e que sua presença deveria antes denunciar que compensam imaginariamente. Da mesma ordem são os insensíveis deslizamentos de classe social no romance, quase tão "naturais" quanto aqueles entre história e metafísica, de que é emblemática a união de Patrício Macário e Maria da Fé.

Não assumida, apenas praticada pela composição, a ambivalência, agora no seu ponto nodal, não cessa de se repor e de gerar novas formas, igualmente híbridas. Como se viu, a dimensão histórica e afirmativa da identidade nacional-popular, própria do livro, não se pode consumar na esfera metafísica da metempsicose e do transe, dado o aspecto de relativa inconsciência destes. Por isso o livro irá igualmente desdobrá-la e secundá-la em uma forma agora exterior, coletiva e organizada de acumulação da experiência e reivindicação da identidade. De modo sintomático, essa forma aparentemente mais objetiva será ainda mais irreal e, finalmente, mais metafísica que a anterior. Trata-se, aqui, como o leitor terá percebido, da "Irmandade do Povo Brasileiro", uma "organização", agora letrada e consciente, que trata de acumular, analisar e transmitir a experiência popular, sustentando-lhe a radicalidade reivindicatória. O primeiro sentimento que se tem quando a deparamos é o de inverossimilhança. Situada no plano "histórico" do romance, ela resiste mal à interpretação alegórica e nos remete à verificação de sua pertinência no plano da realidade, onde o romance lança parte de suas raízes. Como aí não encontramos nenhum paralelo ou traço que a possam sustentar, torna-se inevitável vê-la como uma espécie de voto piedoso ou pensamento desejante. Não custa lembrar que, sendo essa irmandade que dá suporte, no livro, à exclamação que lhe serve de título e informa o ponto de vista, todo ele se vê assim deslocado para o campo da compensação imaginária.

De toda maneira, o caráter imaginário e finalmente inverossímil dessa organização mostra-se, mais imediatamente, já no curioso sincretismo pelo qual ela se configura. Da forma clássica do partido político, ela tem a ambição representativa e didática, que no entanto se desdobra em ação direta, com feição guerrilheira e terrorista. É algo entre o partido doutrinário, a célula revolucionária de esquerda, o "aparelho" terrorista e o

bando de cangaço. Conforme o ponto de vista, tudo muito simpático, sem prejuízo de incompatível. Não fora a junção de história e metafísica que rege a ideia de formação no livro, o ponto de "síntese" dessas feições disparatadas seria o mais imprevisível: a confraria religiosa, aqui hipertrofiada em sua antiga dimensão de resistência. O termo "irmandade", carregado de conotações da esfera religiosa tradicional, sela a aliança entre avanço revolucionário e cultura tradicional, atomização e organização, entre as formas iniciáticas e políticas de associação, entre o conformismo e a ruptura. No limite, sela a aliança, fundamental para a economia do livro, entre a existência e a inexistência de uma identidade nacional-popular — o fio tenuíssimo em que ele equilibra o seu partido compositivo e executa seus prodígios de ambivalência.

Entre estes últimos, o menor certamente não será o de ao mesmo tempo deixar ver e fazer sumir a consciência crítica dos limites dessas formas desejantes ou imaginárias de integração que o livro vai encenando. Em um escritor culto e cheio de recurso como João Ubaldo Ribeiro, que estofa uma vasta cultura literária com um conhecimento até sistemático de economia, política e história, o caráter inverossímil dessa forma de constituição da identidade nacional-popular não tem como ser inocente nem como passar despercebido. No bojo da sincrética confraria essa consciência vai de novo aparecer e simultaneamente desaparecer, agora em um autêntico passe de mágica. Pois nada menos que isso é a famosa canastra, trazida por Júlio Dandão. O leitor há de se lembrar desse objeto misterioso, feito de junções invisíveis e cerrado por um complicado sistema de fechos secretos. O seu conteúdo, incerto e não sabido, revela-se finalmente como... a experiência acumulada do povo brasileiro. Não creio ser necessário insistir sobre o caráter de suplência desse objeto. Na ausência de acumulação reflexiva e crítica — a que, como se viu, tampouco a ideia da confraria

consegue dar suporte — o romance cria agora uma espécie de consciência extracorpórea, onde a experiência se concentra e se define.

A canastra surge, então, como um objeto totalizante, espécie de *aleph* ou talismã que sana todas as falhas do real. Ela é, no livro, a mediação de uma síntese mágica que se opera à revelia dos sujeitos envolvidos, por um processo que se oculta nas brumas do mistério. Trata-se, portanto, de um autêntico fetiche, que põe em lugar do sujeito que não se forma um *sujeito automático,* a cuja constituição assistimos como a algo independente de nós mesmos. No meio da Confraria, a canastra se põe como uma espécie de Arca da Aliança, sede de uma palavra não mais formada ou produzida, mas *revelada,* pois se mostra finalmente ser a *revelação* o "método" empregado pelo livro para emitir a sua frase-título. Ela própria, assim, é da ordem dos talismãs e das pedras filosofais.

A família desses objetos "com poder", coisas que são mediações mágicas e reificadas, não é nova nas letras brasileiras, embora pouco conhecida pela crítica. Eles surgem com essa mesma configuração em constelações de sentido semelhantes, em várias obras dentre as capitais de nossa literatura. Nas *Memórias póstumas de Brás Cubas,* de Machado de Assis, a mesma impossibilidade de constituição do sujeito, que não se pode firmar, oscilando indefinidamente entre pólos opostos, desembocará na "ideia fixa" do "emplastro" (como se sabe, espécie de panaceia ou remédio universal que deve operar finalmente uma síntese mágica de sujeito e objeto). Em *O Ateneu,* de Raul Pompeia, o objeto mágico será a estátua de Aristarco, conteúdo de sua estranha "obsessão" ou ideia fixa, em que sua identidade finalmente se consolidará como *coisa,* sujeito extracorpóreo. Em *Macunaíma,* de Mário de Andrade, se é possível expressar-se assim tão brevemente, o lugar do fetiche torna-se nítido — é a "muiraquitã", cuja busca constitui-se na ideia fixa do herói, o qual a demanda como a um Graal

(degradado) que deve restituí-lo a si mesmo e à plenitude do gozo. Fico nesses poucos exemplos, embora seja possível encontrar o mesmo motivo, em diversas configurações, em Alencar como em Guimarães Rosa, Clarice Lispector e outros escritores, inclusive não-ficcionistas. Em todos eles a mesma procura do "emplastro" nacional, síntese mágica que aspira a soldar finalmente uma identidade escapadiça. No caso de Machado, Mário e Rosa, essa identidade é também bastante claramente *nacional,* pois como se sabe Brás é o Brasil, Macunaíma é "o herói de nossa gente" e Riobaldo "é apenas o Brasil".

Ainda uma vez, vê-se aqui o romance de João Ubaldo Ribeiro entroncar-se em uma linha-mestra das letras brasileiras. A diferença, entretanto, salta logo à vista, pois ao passo que nos últimos escritores mencionados a ambivalência é assumida pela composição, que reconhece e sustenta tanto a oscilação entre os pólos quanto a sua negatividade, em João Ubaldo essa polaridade como que se ignora a si mesma e desaparece em alianças e conciliações. Entre outros aspectos, essa diferença manifesta-se no fato de que naqueles escritores a obtenção do fetiche é deceptiva e terminal, fazendo coincidir a aparição da síntese imaginária e a supressão do sujeito, enquanto em *Viva o povo brasileiro* ela é de fato constitutiva de identidade, pois, com um piscar de olhos para o leitor, ela é ao mesmo tempo dada como imaginária *e* real.

Instalada assim no foco mesmo do ponto de vista do romance, a ambivalência desdobra-se em todos os níveis compositivos, multiplicando-se em muitas formas que estas linhas estão longe de esgotar. Uma delas, que é o caso mencionar porque afeta a verossimilhança do livro, é a compresença, nele, de dois romances, por assim dizer: um romance que se funda em formas não-discursivas, em geral iniciáticas ou inconscientes, de formação da identidade, e um outro, "declaratório", em que a identidade

nacional-popular é objeto de discursos e mais discursos (a sério, ao lado da gozação da retórica...), em geral pela boca de um "*raisonneur*" um tanto inesperado, cujo deslocamento não poderia ser maior nesse contexto de acumulação inconsciente. São momentos em que a tensão do romance, que se desarma repetidamente, vai de fato aos seus pontos mais baixos.

A mesma dissociação (porém conjugada), entre dois regimes opostos de acumulação da experiência, responde no livro por dois registros compositivos, cuja conjugação é das mais curiosas. Por um lado, o livro adota o modelo da "formação", tornado clássico nas "explicações" do Brasil, com as características centrais que comporta. Um pouco à maneira de um Caio Prado Jr. ou de um Antonio Candido, o livro começa no período em que se gesta a Independência, momento em que a herança colonial se concentra nos seus resultados e se relança sobre o futuro, desenhando-lhe as grandes linhas evolutivas. Como esses clássicos de nossa historiografia social e literária, o romance também começa *in medias res,* procurando um ponto de síntese na evolução histórica, para deter-se em seus "momentos decisivos", na expressão de Candido. O passado colonial é, assim, narrado em *flashback,* mas curiosamente dá lugar a um regime em tudo oposto ao da "formação", e desencadeia o registro da saga, forma arcaica, de bases antes lendárias que históricas, cujo regime é o da continuidade e do eterno retorno do mesmo. Entre esse registro recursivo, próximo do mito, e o primeiro, de natureza analítica e histórica, ainda uma vez nenhuma tensão, como se se ignorassem um ao outro, na mais estreita convizinhança. Também aqui o sentimento de desperdício, pois o rendimento dessa ambivalência entre mito e história pode ser alto quando ela é assumida pela composição — que o digam, por exemplo, o *Esaú e Jacó,* de Machado de Assis, e o *Grande sertão: veredas,* de Guimarães Rosa, entre outros.

De fato, uma familiaridade mais radical com a literatura brasileira faria afirmar que a ambivalência é algo de certo modo onipresente nela, a ponto de ser uma de suas características principais, se não a maior de todas. Muitas das obras capitais de nossas letras constituem-se sobre hibridismos, paradoxos, duplicidades, ambiguidades, binomias, reversibilidades, contradições, paralogismos, limites — ambivalências, enfim, que elas não cessam de pôr e repor, de variar e explorar de todos os ângulos, com maior ou menor consciência, ao longo de pelo menos dois séculos. Nos momentos mais altos a ambivalência vem mesmo inteiramente à tona, é reconhecida pelo que é, e assume o primado da composição. Como, espero, tenha ficado claro, não é portanto a presença da ambivalência em si mesma, por entranhada que seja, que afeta o romance de João Ubaldo Ribeiro, mas sim o estatuto que ela tem no livro, o modo pelo qual ela aí se realiza. Naqueles momentos mais altos, a ambivalência, reconhecida e sustentada, configura a má infinidade da contradição recorrente, desembocando na impossibilidade da síntese, da qual o fetiche é o sucedâneo letal. Em *Viva o povo brasileiro,* com visos de grande síntese, a dissociação cognitiva dos opostos aponta para uma dissolução das contradições. Mas em nome de que esta se faz?

De novo, inevitavelmente, a ambivalência assalta o leitor. Por um lado, essa dissolução parece configurar uma espécie de despedida dessa velha (e doce) ideia reguladora e construtiva: a formação de um *povo brasileiro.* É como se assistíssemos a um sonho que culmina e se desata, desvanecendo-se em fragmentos. A própria imagem da célebre canastra, que, furtada por bandidos e marginais, revela e deixa escapar seus conteúdos magicamente acumulados, dá suporte a essa visão de um Brasil que se perde, ou cuja realização fica transferida para as calendas gregas ou para as brumas do mistério, o que dá no mesmo. Sob esse aspecto, *Viva o povo brasileiro* poderia ser lido como um adeus ao povo brasileiro, no que se

alinharia, em parte, com a melhor literatura do período, que registra o esgarçamento do tecido social e a derrelição das massas populares. É o caso dos autores citados — Clarice Lispector, Chico Buarque, Paulo Lins, entre outros.

Por outro lado, salvo engano, tudo parece indicar que a mencionada dissociação cognitiva dos opostos, matriz da ambivalência, permite apenas oferecer em consumação, desatando-lhe os nós críticos, o legado de uma acumulação literária difícil e mais que secular. Há também algo de liquidação, como se diz no comércio, nessa grande massa de recursos literários penosamente acumulados, oferecidos agora como estilos de vida e modos de ver a se fruir com relativa indiferença e bastante descompromisso. De certo modo, nesse romance as renitentes dualidades tropicalistas se desatam finalmente em franca ambivalência, segmentando-se em gamas estilísticas variadas, a consumir conforme a demanda. O livro, como se sabe, é de meados dos anos 1980. De lá para cá, a realidade brasileira, aí incluídas as obras subsequentes de João Ubaldo Ribeiro, não fez mais que se alinhar por inteiro nessa mesma direção, de que o livro é talvez um signo precursor. Ao seu modo, *Viva o povo brasileiro* é mesmo um retrato do Brasil.

Literatura em *trance*

Literatura em *trance*

Uma onda enorme de literatura vem quebrar nas paredes da Louca e, fervilhando, inunda tudo – corredores, escadas, pistas e *lounge*, banheiros e cabines, bares, cantos e *dark rooms*, gaiolas, mirantes... Mas o que é A Louca? Muita coisa, como o leitor verá por si mesmo, mas, assim, de primeira, é uma boate. Boates, clubes, casas noturnas, inferninhos, cada época teve os seus. A Louca é a da hora. Uma arqueologia do insubsistente levantaria por um momento das cinzas de São Paulo os nomes de Massivo, Sra. Kravitz, Madame Satã, Radar Tantan, Cave e assim por diante, até os longes esquecidos do tempo. Tudo desfeito em fumaça, e o olhar distante sabe que essa foi sempre sua verdadeira natureza: fumaça, nada mais que fumaça, ainda menos que pó (sem nenhum trocadilho).

No entanto, quanto fervor! O que faz essas casas não são os passantes, os curiosos, mas os seus fiéis. É com unção quase religiosa que

grupos de cada geração se encaminham para o recesso daqueles muros. De olhos acesos, marcham para o santo dos santos, como crentes de uma religião estranha. Pode-se viver para ela, como para uma tara, uma paixão, um vício. Tudo que não seja ela desmaia, e só nela se entrevê a possibilidade de uma vida verdadeira, maior que a vida. A promessa de felicidade é falsa, cada um no fundo sabe, mas não há mais como renunciar a ela. Assim, o rito se cumpre e, alimentando-se de si mesmo, projeta uma "cultura" subterrânea, um mundo insubsistente, mas sustido em si mesmo e completo em todas as suas partes.

"Vais encontrar o mundo (...)", assim começa *A Louca*[78] – o romance –, ecoando literatura brasileira canônica. Parece desmedido, dito à porta de uma mera boate, e de certa forma o é. Mas a narrativa "sabe", ao dizê-lo, que o que sustenta essa matéria aparentemente insignificante é o impulso, a ela inerente, de constituir-se um mundo, um microcosmo com vocação de alegoria, que um fervor interno, besta que seja, inflama e anima. Desse modo, aquele aviso dado pela "*hostess* gostosa" na porta da Louca tem o valor de um rito iniciação, tão sumário quanto solenemente avacalhado, a um mundo ele próprio regido pela compulsão à repetição. A pulsão ritual é o princípio formal do livro, responde pela sua vacilante arquitetura interna e garante o que ele tem de integridade e concretude: noite após noite, como urgido por uma fatalidade libidinal que prescinde de toda explicação, lá retorna o fiel narrador, na observância estrita de um rito não-escrito, nem por isso menos impositivo. Com ele vai o leitor, que nele não encontra a mediação distanciada do narrador dito realista, mas, antes, a intermediação ambivalente do celebrante do rito, que só impõe regras rígidas para melhor assegurar o transe profano, a *participation mystique,*

[78] DEL CANDEIAS. *A louca*. São Paulo: Annablume, 2007, 200 p.

com tudo que esta supõe de supressão das distâncias e de perda dos limites individuais.

Há mais, porém, naquele aviso deslocadamente solene dado pela "*hostess* gostosa": "Vais encontrar o mundo...", como se sabe, é a célebre frase de abertura de *O Ateneu*, de 1888. O que vem fazer na porta da Louca o alarmado início do romance de Raul Pompeia? Ele anuncia que o transe da literatura também vai começar, que as letras também vão dançar nessa gira de Exu sem macumba. De quem é a frase? Na medida em que é de *O Ateneu*, firma distância, alteridade; na medida em que, não sendo citação, enunciada sem aviso, é de *A Louca*, suprime a diferença, põe na roda do mesmo o que é outro. O que é o transe, como estrutura mínima, senão essa interversão brusca do mesmo e do outro? *(trance,* lembre-se, é a denominação de uma das modalidades de música mais própria a esse meio que uma colunista do ramo chamava de "mundinho"). A loucura de *A Louca* é também da ordem do transe.

A dita frase de Pompeia, porém, é apenas a crista da onda alta de literatura de que se falava no início destas linhas. Ela vem grossa de uma infinidade de outros textos "chupados" pelo seu empuxe, os quais o leitor verá, ou não, por si mesmo – o que é parte desse jogo de ambiguidades. Assim, Cervantes dará perfil ético-estético a uma discussão de pista de dança, Alencar fará brilhar com seus fascínios de salão beldades de *dark room,* as formas alvas e as brancuras nitentes de Cruz e Souza, mais os polvilhos rosianos de "Substância", enformarão as alvinitências do pó branco que se sabe, as malícias machadianas atravessarão *blowjobs* de banheiro, aquendações de travas e assim por diante.

Por um lado, essa transposição brusca, sem dizer água-vai, de literatura de salto-alto, tem função irônica evidente, como é até certo ponto frequente na literatura moderna, desde o Ulysses de Joyce e antes,

guardadíssimas todas as proporções. O contraste entre a elevação dos modelos e a relativa banalidade da matéria atual dá a medida do amesquinhamento desta, mas pode apontar também para o resíduo de heroísmo que se oculta em seu rebaixamento forçado. De fato, há algo de renitentemente heroico nesse narrador-personagem que *Repete,* com R maiúsculo, contra todas as evidências, a tentativa inepta de encontrar verdade, beleza e satisfação, numa palavra, *experiência,* nesse microcosmo em bolha de sabão, emblema ele próprio do desejo da experiência e de sua liquidação. O narrador encena um desejo de *formação,* justamente onde a velha *Bildung* cede lugar à pura interversão de tudo em tudo (dos sexos, das identidades, das drogas) — na verdade, "diversão" compulsiva, que finalmente se identifica aos ritos tediosos do trabalho alienado. Não por acaso, então, *A Louca* começa e termina "chupando" o romance de formação negativo de Pompeia. Como *O Ateneu*, também a Louca termina-se em um apocalipse de fogo: na verdade, queima-se como um baseado imenso, que chega ao fim . Fumaça, só fumaça, menos que pó.

Por outro lado, posta por atacado na roda de diversão compulsiva ("balada", se diz), a literatura exibe algo de seu destino atual – o de dar com seus nobres costados na equalização rebaixante do circuito das mercadorias, que, como se sabe, tudo empolga e nada poupa, no qual se consuma e consome o que um dia fora seu projeto histórico. Por isso, também, desconfio de que a "sintaxe" peculiar deste livro, embora reative procedimentos frequentes na literatura moderna, não seria possível sem o influxo ainda mal conhecido de uma estética da internet, com a licença da expressão, onde se configura em rede informatizada o troca-troca universal.

Muitos talvez digam, então, superciliosos: a literatura brasileira, quem diria, acabou na Louca. Não será destino mais inglório do que acabar em subproduto de jornal e publicidade, trens da alegria públicos e privados,

relatórios a agências de fomento, insumo da máquina acadêmica de encher linguiça, quando não de justificar a violência, e assim por diante. A insignificância da matéria não é restrita ao microcosmo. Aquela onda de literatura que vai bater nos contrafortes da Louca configura também uma ressaca monumental. O que se dá a ver no momento em que a vaga recua é o que talvez se tenha a ganhar com tamanha dissipação.

PARTE IV

Bibliografias

BIBLIOGRAFIA GERAL

ABRAMS, M. H. *El espejo y la lámpara*. Bueno Aires: Ed. Nova, 1968.

ADAMS, Villiers de l'Isle. *Oeuvres Complètes*. (*La Pléiade*). Paris: Gallimard, 1986.

ADORNO, Sérgio. *Os aprendizes do poder*. São Paulo; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

ADORNO, T. W. *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, s. d.

_____. *Prismas*. Barcelona: Ariel, s. d.

_____. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1982.

_____. *Quasi una Fantasia*. Paris: Gallimard, 1982.

_____. *Trois études sur Hegel*. Paris: Payot, 2003.

_____. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. *Minima moralia*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

_____. *Palavras e sinais: modelos críticos 2*. Petrópolis: Vozes, 1995.

ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1969.

Bibliografias

ALBÉRÈS, R. M. *Histoire du Roman moderne*. Paris: Albin Michel, s. d.

_____. *Métamorphoses du roman*. Paris: Albin Michel, s. d.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. "La traite négrière et l'unité nationale brésilienne". Revue Française d'Histoire d'Outre-Mer, LXVI, n. 244-245, 1979.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Hegel – a ordem do tempo*. São Paulo: Polis, 1981.

_____. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

ARANTES, Paulo Eduardo & ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

ARIÈS, P. *Essais sur l'histoire de la morte em Ocident*. Paris: Seuil, 1975.

_____. *O homem diante da morte*. 2 v. Rio de Janeiro: Francisco Alvim, 1985.

ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.

_____. *Arte Retórica e Arte Poética*. São Paulo: Edições de Outro, s. d.

_____. *Ética a Nicômacos*. Brasília: Ed. da UNB, 1985.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Humildade, Paixão e Morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAKHTIN, M. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.

_____. *L'oeuvre de F. Rabelais et la Culture Populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970.

BARTHES, R. et allii. *Poétique du récit*. Paris: Seuil, 1977.

BASTIDE, R. *Élements de sociologie religieuse*. Paris: Stock, 1997.

_____. *Le candomblé de Bahia (rite Nagô)*. Paris: Plon, 2000.

_____. *Les problèmes de la vie mystique*. Paris: PUF, 1996.

_____. *Les religions africaines au Brésil*. Paris: PUF, 1995.

_____. *O sagrado selvagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BATAILLE, G. *La part maudite*. Paris: Minuit, 2007.

_____. *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 1998.

BAUDELAIRE, C. *Oeuvres Complètes*. Paris: Seuil, 1968.

BAUDRILLARD, J. *A transparência do mal-ensaio sobre os fenômenos extremos*. Campinas: Papirus, 1990.

BEAUCHAT, C. *Histoire du Naturalisme*. 2 v. Paris: Corea, 1949.

BENICHOU, Paul. *Morales du grand siècle*. Paris: Gallimard, 1990.

BENJAMIN, W. *Poésie et revolution*. Paris: Denoël, 1971.

_____. *Mythe et violence*. Paris: Denoël, 1971.

_____. *Charles Baudelaire*. Paris: Payot, 1982.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. (*Obras escolhidas*, v. 1). São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. (*Obras escolhidas*, v. 3). São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Rua de mão única*. (*Obras escolhidas*, v. 2). São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Documentos de cultura. Documentos de barbárie*. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1986.

_____. *Essais sur Bertolt Brecht*. Paris: Maspero, 1967.

_____. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

BENJAMIN, W. & HORKHEIMER, M. & ADORNO, T. W. & HABERMAS, J. *Textos escolhidos*. (*Os pensadores*, v. 48). São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BERNARD, S. *Le poème em prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1959.

BOLLACK, J. (org.). *L'acte critique*. Paris; Lille: Presses Universitaires de Lille; Ed. de la Maison des Sciences de I'Homme, 1979.

BOSI, Alfredo. *Histórica concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1977.

_____. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988.

_____. *Mito e poesia em Leopardi*. Tese, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1970.

BOSI, Alfredo (org.). *Cultura brasileira – temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.

BOSI, Alfredo et alii. *Filosofia da educação brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

BORGES, J. L. *Nueve Ensaios Dantescos*. Madri: Espasa-Calpe, 1983.

_____. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1971.

BORNEUF, R. & OUELLET, R. *L'Univers du roman*. Paris: PUF, 1972.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Visão do Paraíso*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. *Tentativas de mitologia*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio (org.). *História geral da civilização brasileira*, 7 v. São Pauo: Difel, 1985.

CAILLOIS, R. *L'homme et le sacré*. Paris: Gallimard, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 2 v. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

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

_____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. *Literatura e sociedade*. São Pauo: T. A. Queiroz, 2000.

_____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 2006.

_____. *Tese e antítese*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.

_____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.

_____. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 2007.

_____. "As três bandeiras". In: *Folha de São Paulo – Suplemento Mais!*. 2 de março de 1997

CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CANETTI, E. *Massa e poder*. Brasília; São Paulo: UNB; Melhoramentos, 1983.

CARONE, Edgard. *A República Velha (instituições e classes sociais)*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

_____. *Movimento operário no Brasil (1877-1944)*. São Paulo: Difel, 1984.

CARVALHO, José M. de. *Os bestializados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.

_____. *A formação das almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASSIN, B. *Ensaios Sofísticos*. São Paulo: Siciliano, 1990.

CASSIRER, E. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CHKLÓVSKI, V. *Sur la théorie de la prose*. Lausanne, L'Â d'homme, 1973.

CIDADE, Hernani. *Luís de Camões – o Épico*. Lisboa: Bertrand, 1953.

COSTA, João Cruz. *Contribuição à história das ideias no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 8 v. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, s. d.

_____. *Origens e fins*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1943.

_____. "La littérature brésilienne". *Les Temps Modernes*. n. 257, outubro de 1967.

_____. *A literatura alemã*. São Paulo: Cultrix, 1964.

COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira*. Rio de Janeiro; São Paulo: José Olympio; Edusp, 1968.

CURTIUS, E. R. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Rio de Janeiro: INL; MEC, 1965.

_____. *Essais sur la littérature européenne*. Paris: Grasset, 1954.

DA CAL, E. G. *Língua e estilo de Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

DARWIN, C. *A origem das espécies*. São Paulo; Belo Horizonte: Itatiaia; EDUSP, 1985.

DEL CANDEIAS. *A louca*. São Paulo: Annablume, 2007.

DELEUZE, G. *Proust et les signes*. Paris: PUF, 1979.

_____. *Difference et Répétition*. Paris: PUF, 1976.

DERRIDA, J. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

DETIENNE, M. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

DORT, B. *Lecture de Brecht*. Paris: Seuil, 1960.

DUBORS, J. et alii. *Retórica geral*. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1974.

_____. *Retórica da Poesia*. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1980.

DURKHÉIM, É. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *O suicídio*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ELIA, Hamilton. *Camões e a literatura brasileira*. Rio de Janeiro: MEC-DAC, 1973.

ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. Lisboa: Livros do Brasil, s. d.

_____. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Ferreiros e alquimistas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ELTON, Elmo. *O Noivado de Bilac*. Rio de Janeiro: Simões, 1954.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. São Paulo: Globo, 2008.

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil. Ensaio de interpretação sociológica*. São Paulo: Globo 2006.

FIGUEIREDO, Fidelino de. *A épica portuguesa no séc. XVI*. São Paulo: USP, 1950.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.

FRAZER, J. G. *Le Rameau d'Or*. Paris: Robert Laffont, 1981.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.

FREUD, S. "Psicologia de grupo e a análise do ego", In: _____. *Obras completas*. v. 17. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

_____. *Sobrados e Mucambos*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. *Le grand code*. Paris: Seuil, 1982.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: CEN, 1969.

GENETTE, G. *Figures*. Paris: Seuil, 1966.

_____. *Figures II*. Paris: Seuil, 1969.

_____. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

_____. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Seuils*. Paris: Seuil, 2002.

GIRARD, René. *Mensonge romantique et verité romanesque*. Paris: Grasset, 1961.

_____. *A violêncio e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

_____. *Le bouc émissaire*. Paris: Grasset & Fasquelle, 2006.

GOETHE, J. W. *Obras Completas*. Madri: Aguilar, 1950.

_____. *Les années d'apprentissage de W. Meister*. Paris: Hachette, 1871.

_____. *Les années de voyage de W. Meister*. Paris: Hachette, 1871.

GHYKA, Matila G. *Sortilèges du verbe*. Paris: Gallimard, 1949.

GOLDBERG, S. L. *Joyce*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GONÇALVES, Rebêlo. *Dissertações camonianas*. São Paulo: Nacional, 1937.

GOLDMANN, L. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GRASSI, E. *Poder da imagem, impotência da linguagem racional*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GUIOMAR, Michel. *Principes d'une Esthétique de la Mort*. Paris: José Corti, 1988.

HAIDAR, Maria de L. M. *O ensino secundário no Império Brasileiro*. São Paulo: Grijalbo, 1972.

HAECKEL, E. *Os Enygmas do Universo*. Porto: Chardron, 1908.

HAWTHORN, Geoffrey. *Iluminismo e desespero*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

HAWTHORN, N. *A casa das sete torres*. São Paulo: Martins, s. d.

HAUSER, A. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, s. d.

HEGEL, G. W. F. *Estética*. 7 v. 2. ed. Lisboa: Guimarães, 1974.

_____. *La phénomenologie de l'esprit*. 2 v. Paris: Aubier-Montaigne, 1977.

_____. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis: Vozes, 2003.

_____. *Enciclopédia das ciências filosóficas em epítome*. v. 1. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. *Estética*. 2 v. Milano: Feltrinelli, 1978.

HEIDEGGER, M. *Chemins qui ne mènent nulle port*. Paris: Gallimard, 1987.

HELENA, Lúcia. *A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

HERRENSCHMIDT, O. "A qui profite le crime? Cherchez le sacrifiant". *L'homme. Revue française d'anthropologie*, XVIII (1-2). Paris: EHESS, 1978.

HORKHEIMER, M. *Eclipse da Razão*. Rio de Janeiro: Labor, 1976.

HUGO, Victor. *La legende des siècles*. 2 v. Paris: Garnier, s. d.

HUYSMANS, J. K. *Às avessas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

HYPPOLYTE, J. *Genèse et structure de la Phénomenologie de l'esprit de Hegel*. Paris: Aubier-Montaigne, 1974.

JAEGER, W. *Paideia*. São Paulo; Brasília: Martins Fontes; UNB, 1985.

JANKÉLÉVITCH, V. *La mort*. Paris: Flammarion, 1977.

_____. *L'ironie*. Paris: Flammarion, 1999.

_____. *La musique et l'ineffable*. Paris: Seuil, 2002.

JOLLES, A. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária*. 2 v. Coimbra: Amado, 1968.

_____. "Qui raconte le roman". *Poétique*. Paris, n. 4, 1970.

KANT, E. *Crítica da razão prática*. Lisboa: Edições 70, 1986.

_____. *Crítica da razão pura*. (*Obras escolhidas*, v. 1) São Paulo: Abril, 1983.

_____. *Critique de la faculté de juger*. Paris: Vrin, 1984.

_____. *Textos selecionados*. (*Os pensadores*) São Paulo: Abril, 1984.

_____. *Historia general de la naturaleza e teoria del cielo*. Buenos Aires: Juarez Edit., 1968.

LACOUE-LABARTHE, P. & NANCY, J.-L. *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du Romantisme alemmand*. Paris: Seuil, 1978.

LAMARTINE, A. de. *Fénelon*. Paris: Hachete, 1853.

LAUTRÉAMONT. *Oeuvres complètes*. Paris: Garnier, 1969.

LEE, Denis. *Savage fields*. Toronto: Anansi, 1977.

LEITE, Dante M. *O caráter nacional brasileiro*. São Paulo: Pioneira, 1969.

LESSING, G. E. *De teatro e literatura*. São Paulo: Herder, 1964.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Les origines des manières de table*. Paris: Plon, 1969.

_____. *Le cru et le cuit*. Paris: Plon, 2009.

_____. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968.

_____. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Nacional; EDUSP, 1970.

_____. *Tristes Trópicos*. (*Terre Humaine*). Paris: Plon.

LEWIS, Ioan M. *Êxtase religioso*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

LOBO, Luiza (org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Rio de Janeiro: Mercado Aberto: UFRJ, 1987.

_____. *Épica e modernidade em Souzândrade*. São Paulo: Presença; EDUSP, 1986.

LÖWI, Michel & SAYRE, R. *Révolte et mélancolie: le Romantisme à contre-courant de la modernité*. Paris: Payot, 2005.

LUKÁCS, G. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, s. d.

_____. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

_____. *Le roman historique*. Paris: Payot, s. d.

_____. *Goethe y su epoca*. Barcelona: Grijalbo, 1968.

_____. *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Arte e Società*. 2 v. Roma: Riuniti, 1977.

_____. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MACEDO, Helder. *Camões e a viagem iniciática*. Lisboa: Moraes, 1980.

MACHADO NETO, A. L. *Estrutura social da República das Letras*. São Paulo: Grijalbo; EDUSP, 1973.

MALLARMÉ, S. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1974.

MARCUSE, H. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. São Paulo: LTC, 1999.

MARTINO, P. *Le Naturalisme Français*. Paris: A. Colin, 1969.

MARTINS, José de S. (org.). *A morte e os mortos na sociedade brasileira*. São Paulo: Hucitec, 1985.

MARX, Karl. *El Capital*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1973.

_____. *Grundrisse, 1857-1858*. México: Siglo Veintiuno, 2007.

_____. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *O 18 Brumário e Cartas a Kugelman*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *L'ideologie Allemande*. Paris: Éditions Sociales, 1968.

_____. *Sur la religion*. Paris: Sociales, 1960.

MAUSS, M. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Ensaios de sociologia*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MAYER, Hans. *Historia maldita de la literatura*. Madri: Taurus, 1982.

_____. *Brecht et la tradition*. Paris: L'Arche, 1977.

MEIER, H. *Ensaios de Filologia Românica*. Lisboa: Revista de Portugal, 1948.

MÉRIDIER, L. *L'influence de la 2ª sofistique sur l'oeuvre de G. de Nysse*. Paris: Hachette, 1906.

MEYER, Augusto. *Preto & Branco*. Rio de Janeiro: INL; MEC, 1956.

MUSIL, R. *O Jovem Törless*. Rio de Janeiro: Riográfica, 1986.

NABUCO, J. *Minha formação*. Rio de Janeiro: Garnier, 1900.

_____. *Escriptos e discursos literários*. São Paulo; Rio de Janeiro: Nacional; Civilização Brasileira, 1939.

_____. *O abolicionismo*. Pterópolis: Vozes, 2000.

_____. *A escravidão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

NETO, Coelho. *A conquista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

NIETZSCHE, F. "La lucha de Homero", In: _____. *Estudios sobre Grecia*. Madri: Aguilar, 1918.

_____. *La naissance de la tragédie*. Paris: Gallimard, 1972.

NOVAIS, Fernando A. "Passagens para o Novo Mundo". In: _____. *Aproximações*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. *Portugal e Brasil na crise do Antigo Sistema Colonial (1777-1808)*. São Paulo: Hucitec,1995.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

OEHLER. D. *O Velho Mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Quadros parisienses*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Terrenos vulcânicos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

OTTO, R. *Le sacré*. Paris: Payot, 2004.

PANOFSKY, E. *La perspective comme forme symbolique*. Paris: Minuit, 1987.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Falência da crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

PLATÃO. *A República*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s. d.

_____. *Diálogos*. (*Os pensadores*). São Paulo: Abril, 1977.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PEYRE, Henri. *A literatura simbolista*. São Paulo: Cultrix; EDUSP.

POUILLON, J. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1974.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil – ensaio sobre a tristeza brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

PRADO JÚNIOR, Caio. *História econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1967.

_____. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PROPP, V. *Las raíces historicas del cuento*. Madri-Caracas: Fundamentos, 1974.

PROUST, Marcel. *A la recherche du temps perdu*. (*La Pléiade*). 3 v. Paris: Gallimard, 1973.

QUEIROZ, Suely R. R. *Os radicais da República*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Mestiço é que é bom!*. Rio de janeiro: Editora Revan, 1997.

_____. *O Brasil como problema*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Neves, 1995.

_____. *Confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Journaux indiens*. (*Terre Humaine*). Paris: Plon, 2002.

RICHARD, J. P. *Proust et le monde sensible*. Paris: Seuil, 1974.

_____. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris: Seuil, 1961.

ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris: Gallimard, 1972.

RODRIGUES, J. M. *Fontes dos Lusíadas*. Lisboa: Academia de Ciências, 1979.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. O t*eatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Letras e leituras*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ROUGEMONT. D. *L'amour et l'Occident*. Paris: Plon, 2006.

ROUGET, G. *La musique et la transe*. Paris: Gallimard, 2004.

SARTRE, J. P. *Baudelaire*. Paris: Gallimard, 1970.

_____. *L'idiot de la famille*. 2 v. Paris: Gallimard, 1971.

_____. *Que é a literatura?*. São Paulo: Ática, 1993.

SCHERER, J. *Le "Livre" de Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1977.

SCHILLER, F. *Sobre a educação estética*. São Paulo: Herder, 1963.

_____. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHOPENHAUER, A. *Obras escolhidas de Kierkegaard e Schopenhauer*. (*Os pensadores*). São Paulo: Abril, 1974.

_____. *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

_____. *Metafísica do Belo*. São Paulo: Editora da Unesp, 2001.

SCHWARZ, Roberto. *A o vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

_____. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *O Pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

_____. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *A sereia e o desconfiado*. São Paulo: Paz e Terra, 1981.

_____. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SOUZA ANDRADE, Olímpio de. *História e interpretação de Os Sertões*. São Paulo: EDART, 1966.

SEDLMAYR, Hans. *La revolución del arte moderno*. Madri: Rialp, 1957.

SERRES, Michel. *Feux et signaux de brume: Zola*. Paris: Grasset, 1979.

_____. *L'Hermaphrodite*. Paris: Flammarion, 1987.

SILVA, Franklin L. e. *Bergson: intuição e discurso filosófico*. Tese, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.

SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

_____. *A idéia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2005.

STAIGER, E. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

STAROBANSKI, J. *J. Rousseau: a transparência e o obstáculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SZONDI, P. *Ensaio sobre o Trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

_____. *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*. Paris: Gallimard, 1974.

TROELTSCH, E. *Protestantisme et modernité*. Paris: Gallimard, 1991.

VADÉ, Y. *L'enchantement littéraire: écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*. Paris: Gallimard, 1990.

VARA, Tereza P. *A mascarada sublime*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

VÁRIOS. *Marcel Proust*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

VÁRIOS. *Recherche de Proust*. Paris: Seuil, 1980.

VÁRIOS. *Joyce e o romance moderno*. São Paulo: Documentos, 1969.

VALVERDE, J. M. *Conhecer James Joyce*. Ulisséia, s. d.

VERNANT, J. P. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 1990.

_____. *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. *A morte nos olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

VIOTTI DA COSTA, E. *Da monarquia à República: momentos decisivos*. São Paulo: Grijalbo, 1977.

WEBER, M. *Sociologia de la religion*. Paris: Flammarion, 2006.

_____. *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Paris: Plon, 1970.

WELLEK, R. & WARREN, A. *Teoria da literatura*. São Paulo: Publicações Europa-América, 1976.

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*. São Paulo: Cultrix, 1985.

WISNIK, José Miguel. *Dança dramática*. Tese, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

_____. *O som e o sentido – uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

_____. "Iluminações profanas (poetas, profetas e drogados)", In: NOVAES, A. (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar – Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZÉRAFFA, M. *Romance e sociedade*. Lisboa: Studios Cor, 1974.

ZOLA, R. *Le roman expérimental*. Paris: Garnier; Flammarion, 1971.

BIBLIOGRAFIA SOBRE MACHADO DE ASSIS

Obras do autor

ASSIS, Machado de. *Obras Completas de Machado de Assis*. 31 v. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1958.

_____. *Obra Completa*. 4 v. Rio de Janeiro: Aguilar, 2008.

_____. *Ressurreição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC, 1975.

_____. *A mão e a luva*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC, 1975.

_____. *Helena*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC, 1977.

_____. *Iaiá Garcia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC, 1977.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC, 1977.

_____. *Quincas Borba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC, 1975.

_____. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC, 1975.

_____. *Esaú e Jacob*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC, 1975.

_____. *Memorial de Aires*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC, 1975.

_____. *Contos fluminenses*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC,

1975.

_____. *Histórias da meia noite*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC, 1975.

_____. *Várias histórias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC, 1975.

_____. *Relíquias da casa velha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC, 1975.

_____. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC, 1975.

_____. *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC, 1975.

_____. *Papéis avulsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Bons Dias!* (introdução e notas de John Gledson). Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

_____. *Notas semanais* (organização de John Gledson e Lúcia Granja). Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

_____. *Dispersos de Machado de Assis* (coligidos e anotados por Jean-Michel Massa). Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965.

_____. *Diálogos e reflexões de um relojoeiro* (organização, prefácio e notas de R. Magalhães Júnior). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.

_____. *50 contos de Machado de Assis* (selecionados por John Gledson). São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Estudos sobre o Autor

ANDRADE, Mário de. "Machado de Assis", In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ANTUNES, Benedito & MOTTA, Sérgio Vicente (orgs.). *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Editora da Unesp, 2009.

ARANHA, Graça. *Correspondência entre Machado de Assis e Joaquim Nabuco*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1942.

BASTIDE, Roger. "Machado de Assis, paisagista". *Revista da USP*, n°56, São Paulo: dezembro/2002-fevereiro/2003.

BOSI, Alfredo *et alii*. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo, Ática, 1999.

BROCA, Brito. *Machado de Assis e a política e outros estudos*. Rio de Janeiro: Simões, 1957.

CALDWELL, Helen, *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê, 2002.

CANDIDO, Antonio. "Esquema de Machado de Assis", In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

Bibliografias

CANDIDO, Antonio et alii. *Machado de Assis*, *Cadernos de Literatura Brasileira*, n°23-24, São Paulo: Instituto Moreira Salles, julho/2008.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

EULÁLIO, Alexandre. *Escritos*. Campinas; São Paulo: Editora da Unicamp; Editora da Unesp, 1992.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Globo, 2001.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

_____. *Machado de Assis: impostura e realismo. Uma reinterpretação de Dom Casmurro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Por um novo Machado de Assis: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. "A história do Brasil em *Papéis avulsos*, de Machado de Assis", In: CHALHOUB, Sidney & PEREIRA, Leonardo Affonso. *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

GOMES, Eugênio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958.

_____. *Espelho contra espelho: estudos e ensaios*. Rio de Janeiro: IPE, 1949.

_____. *O enigma de Capitu*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

_____. *Prata de casa*. Rio de Janeiro: A Noite, 1953.

_____. *Machado de Assis: influências inglesas*. Rio de Janeiro: Pallas; MEC, 1976.

GRIECO, Agripino. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

GUIDIN, Márcia Lígia. *Armário de vidro: velhice em Machado de Assis*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin; Edusp, 2004.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. "A filosofia de Machado de Assis", In: _____. *O Espírito e a Letra: estudos de crítica literária I – 1922-1947* (organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MACHADO, Ubiratan. *Bibliografia machadiana (1959-2003)*, São Paulo: Edusp, 2005.

MACHADO, Ubiratan (org.). *Machado de Assis: roteiro da consagração*. Rio de Janeiro: UERJ, 2003.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raymundo. *Machado de Assis desconhecido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.

_____. *Vida e obra de Machado de Assis*, 4 v. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. *La bibliothèque de Machado de Assis. Revista do Livro nº 21-22*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, março/junho 1961.

_____. *Machado de Assis tradutor*. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Presença, 1975.

_____. *À sombra da estante*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

_____. *Ensaios escolhidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

MONTELLO, Josué. *Os inimigos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

PAES, José Paulo. *Gregos & baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos*. Rio de Janeiro: São José, 1959.

PEREIRA, Lafayette Rodrigues. *Vindiciae*. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos

Santos, 1898.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

_____. *Machado de Assis (estudo crítico e biográfico)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis: curso literário em sete conferências* [1917]. Rio de Janeiro; São Paulo: Academia Brasileira de Letras; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

QUEIROZ, Maria Eli de. *Machado de Assis e a religião*. Aparecida: Idéias & Letras, 2008.

RIEDEL, Dirce Côrtes. *O tempo no romance machadiano*. Rio de Janeiro: São José, 1959.

ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

SANTIAGO, Silviano. *Um literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

_____. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. "A poesia envenenada de *Dom Casmurro*", In: _____. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. "Machado de Assis: um debate". *Novos estudos – CEBRAP*. São Paulo, n. 29, julho de 1991.

_____. "A viravolta machadiana". *Novos estudos – CEBRAP*. São Paulo, n. 69, julho de 2004.

_____. "Leituras em competição". *Novos estudos – CEBRAP*. São Paulo, n. 75, julho de 2006.

SECCHIN, Antonio Carlos & ALMEIDA, J. M. Gomes de & MELO E SOUZA, Ronaldes de (orgs). *Machado de Assis, uma revisão*. Rio de Janeiro, *in-fólio*, 1998.

SOUSA, José Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1955.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. São Paulo: Letras & Letras, 1998.

_____. *Estudos de literatura brasileira*, 6ª série, Rio de Janeiro: Garnier, 1907.

WEHRS, Carlos. *Machado de Assis e a magia da música*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1997.

BIBLIOGRAFIA SOBRE JOSÉ DE ALENCAR

Obras do Autor

ALENCAR, José de. *Obra Completa* (edição organizada por M. Cavalcanti Proença, em quatro volumes), Rio de Janeiro, Companhia Aguilar Editora, volumes I e II (1958), volume III (1965), volume IV (1960).

_____. *Til – Romance Brasileiro*. (*Obra Completa*, v. 11) Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

_____. *Iracema–Edição do Centenário*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

_____. *Romances Ilustrados de José de Alencar – Volume V: Til e O Sertanejo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

_____. *Til – Romance Brasileiro,* (Apuração do texto, revisão, introdução, notas e índices por Maximiano de Carvalho e Silva). (edição cotejada com o texto do folhetim e da primeira edição de 1872) São Paulo: Melhoramentos, 1975.

_____. *Til,* São Paulo, Ática, 1997.

_____. *Til*, manuscrito, arquivo José de Alencar, na Fundação Casa de Rui Barbosa.

Estudos sobre o Autor

Bibliografias

ALENCAR, Heron de. "José de Alencar e a ficção romântica" in COUTINHO, Afrânio (org.). *A Literatura no Brasil – Romantismo*, Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana, 1969.

ANAIS do Museu Histórico Nacional (edição alusiva aos 180 anos de nascimento de José de Alencar). Rio de Janeiro, v. 41, 2009.

ARARIPE JÚNIOR. Tristão de Alencar. *Obra Crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1958.

_____. *Araripe Júnior: teoria, crítica e história literária* (seleção e apresentação de Alfredo Bosi). Rio de Janeiro; São Paulo: Livros Técnicos e Científicos; EDUSP, 1978.

ASSIS, J. M. Machado de. "Iracema", In: ASSIS, J. M. Machado de. *Critica Litteraria,* São Paulo; Rio de Janeiro: Porto Alegre; W. M. Jackson, 1946.

_____. "O Guarani". In: ASSIS, J. M. Machado de. *Critica* Litteraria. São Paulo; Rio de Janeiro: Porto Alegre; W. M. Jackson, 1946.

BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos Artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

BOSI, Alfredo. "Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar" in *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BROCA, Brito. "Introdução Biográfica" in ALENCAR, José de. *O Guarani – Romance Brasileiro*. (*Obras completas*, v. 1). Rio de Janeiro, José Olympio, 1951.

Bibliografias

BUENO, Alexei e ERMAKOFF, George (org.). *Duelos no serpentário: uma antologia da polêmica intelectual no Brasil, 1850-1950*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2005.

CAMILO, Vagner. "Mito e História em Iracema". *Novos Estudos – CEBRAP*. São Paulo, n. 78, pp. 169-189, julho de 2007.

CAMPATO Jr., João Adalberto. *Retórica e Literatura- O Alencar Polemista nas Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*. São Paulo: Scortecci, 2003.

CANDIDO, Antonio. "Os três alencares", In: *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993.

CARVALHO, José Murilo de. "O primeiro capital do homem – Alencar enxerga escravidão como necessidade histórica". *Jornal de Resenhas*. São Paulo, Discurso Editorial, março de 2009.

CASCUDO, Luís da Câmara. "O Folclore na obra de José de Alencar", In: ALENCAR, José de. *Til – Romance Brasileiro*. (*Obras de ficção*, v. 11) Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

CASS, Thiago Rhys Bezerra. *Sombras no paraíso: dos Poemas de Ossian à prosa indianista de José de Alencar*. Dissertação, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CASTELLO, José Aderaldo. *A Polêmica sobre "A Confederação dos Tamoios"*. São Paulo: F.F.L.C.H., 1953.

FREYRE, Gilberto. "José de Alencar, renovador das letras e crítico social", In: ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê – Romance Brasileiro*. (*Obras de ficção*, v. 10). Rio de Janeiro, José Olympio, 1951.

GARMES, Kátia Mendes. *Achados e Esquecidos de José de Alencar: cartas e textos políticos*. Dissertação, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

_____ *"O Terrível Amolador": Romantismo e Política em José de Alencar,* Tese, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo 2004.

GOULART, Audemaro Taranto. *Do heróico ao Erótico: uma leitura de O Guarani,* Tese, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo 1993.

GUTIÉRREZ, Angela (org.). *Anais do I Simpósio Nacional Casa de José de Alencar*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2004.

HELENA, Lucia. *A Solidão Tropical: o Brasil de Alencar e da modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

LIMA, Alceu Amoroso. "José de Alencar", In: *Estudos Literários*. v. 1. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966.

LOUSADA, Wilson. "Alencar e *As Minas de Prata*", In ALENCAR, José de. *As Minas de Prata*, In: _____. *Ficção completa*. v. 5. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

MAGALHÃES JR., Raimundo de. *José de Alencar e sua época*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

MARCO, Valéria de. *O Império da Cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar,* São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. *A Perda das Ilusões: o romance histórico de José de Alencar.* Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

MARTINS, Eduardo Vieira. *A Fonte Subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*. Londrina: Eduel, 2005.

MARTINS, Fran. *Pareceres de José de Alencar*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1960.

MENEZES, Raimundo de. *Cartas e Documentos de José de Alencar*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1967.

_____. *José de Alencar: literato e político*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977.

MEYER, Augusto. *Nota preliminar* a *O Guarani*. In: ALENCAR, José de. *Obra Completa*. v.2, Rio de Janeiro, Companhia Aguilar Editora, 1965.

MONTELLO, Josué. "Uma influência de Balzac: José de Alencar, In ALENCAR, José de. *O Sertanejo – Romance Brasileiro*. (*Obras de ficção*, v. 16). Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

MORAES, Vera Lucia Albuquerque de. *Entre Narciso e Eros: a construção do discurso amoroso em José de Alencar*. Fortaleza: Editora UFC, 2005.

MOTTA, Arthur. *José de Alencar – sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1921.

NETO, Lira. *O Inimigo do Rei-Uma biografia de José de Alencar*. São Paulo: Globo, 2006.

OLIVEIRA, Silvia Vitória de. *As Minas de Prata: uma leitura do romance de José de Alencar a partir das personagens femininas*. Dissertação, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

ORICO, Oswaldo. *A Vida de José de Alencar*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1929.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Capitu e a Mulher Fatal – análise da presença francesa em Dom Casmurro.* São Paulo: Nankin, 2003.

_____. *Cintilações Francesas – Revista da Sociedade Filomática, Machado de Assis e José de Alencar*. São Paulo: Nankin, 2006.

PEREIRA, Elvya Ribeiro. Piguara – *Alencar e a Invenção do Brasil*. Feira de Santana: UEFS, 2000.

PIMENTEL, Osmar. "Um inventor de mundo novo" in ALENCAR, José de. *Til – Romance Brasileiro*. (*Obras de ficção*, v. 11). Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

PINTO, Maria Cecília Queiroz de Moraes. *A Vida Selvagem – paralelo entre Chateaubriand e Alencar*. São Paulo: Annablume, 1995.

_____. *Alencar e a França: Perfis*. São Paulo, Annablume, 1999.

PONTIERI, Regina. *A Voragem do Olhar*, São Paulo, Perspectiva, 1988.

REGO, José Lins do. "José de Alencar e a Língua Portuguesa", In: ALENCAR, José de. *Cinco Minutos; A Viuvinha; A Pata da Gazela; Encarnação.* (*Obras de ficção*, v. 3) Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

RIZZO, Ricardo Martins. *Entre Deliberação e Hierarquia: uma leitura da teoria política de José de Alencar.* Dissertação, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. *José de Alencar: o poeta armado do século XIX*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico Tropical: o sublime e o demoníaco em* O Guarani. Dissertação, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SANTOS, Wanderley Guilherme dos. *Dois Escritos Democráticos de José de Alencar*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1991.

SCHWAMBORN, Ingrid. *A Recepção do romance indianista de José de Alencar.* Fortaleza: Casa José de Alencar, 1990.

SILVA, Hebe Cristina. *Imagens da Escravidão: uma leitura de escritos políticos e ficcionais de José de Alencar*, Dissertação, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

SODRÉ, Nelson Werneck. "Posição de José de Alencar", In: ALENCAR, José de. *Sonhos D'Ouro – Romance Brasileiro*. (*Obras de ficção*, v. 11). Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. "*Ao Correr da Pena:* Uma Leitura dos Folhetins de José de Alencar", In CHALHOUB, Sidney & PEREIRA, Leonardo A. M. *A História Contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

TREECE, David. "O indianismo romântico, a questão indígena e a escravidão negra". *Novos Estudos – CEBRAP*. São Paulo, n. 65, p. 141-151, março de 2003.

VIANA FILHO, Luís. *A Vida de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

BIBLIOGRAFIA SOBRE RAUL POMPEIA

Obras do Autor

Obras publicadas

POMPEIA, Raul. *Novelas*. (*Obras*, v. 1, organização e notas de Afrânio Coutinho e assistência técnica de Eduardo de F. Coutinho). Rio de Janeiro: MEC; FENAME; Oficina Literária Afrânio Coutinho (OLAC); Editora Civilização Brasileira, 1981.

_____. *O Ateneu*. (*Obras*, v. 2, organização e notas de Afrânio Coutinho e assistência técnica de Eduardo de F. Coutinho). Rio de Janeiro: MEC; FENAME;

Oficina Literária Afrânio Coutinho (OLAC); Editora Civilização Brasileira, 1981.

_____. *Contos*. (*Obras*, v. 3, organização e notas de Afrânio Coutinho e assistência técnica de Eduardo de F. Coutinho). Rio de Janeiro: MEC; FENAME; Oficina Literária Afrânio Coutinho (OLAC); Editora Civilização Brasileira, 1981.

_____. *Canções sem metro*. (*Obras*, v. 4, organização e notas de Afrânio Coutinho e assistência técnica de Eduardo de F. Coutinho). Rio de Janeiro: MEC; FENAME; Oficina Literária Afrânio Coutinho (OLAC); Editora Civilização Brasileira, 1982.

_____. *Escritos políticos*. (*Obras*, v. 5, organização e notas de Afrânio Coutinho e assistência técnica de Eduardo de F. Coutinho). Rio de Janeiro: MEC; FENAME; Oficina Literária Afrânio Coutinho (OLAC); Editora Civilização Brasileira, 1982.

_____. *Crônicas 1*. (*Obras*, v. 6, organização e notas de Afrânio Coutinho e assistência técnica de Eduardo de F. Coutinho). Rio de Janeiro: MEC; FENAME; Oficina Literária Afrânio Coutinho (OLAC); Editora Civilização Brasileira, 1982.

_____. *Crônicas 2*. (*Obras*, v. 7, organização e notas de Afrânio Coutinho e assistência técnica de Eduardo de F. Coutinho). Rio de Janeiro: MEC; FENAME; Oficina Literária Afrânio Coutinho (OLAC); Editora Civilização Brasileira, 1983.

_____. *Crônicas 3*. (*Obras*, v. 8, organização e notas de Afrânio Coutinho e assistência técnica de Eduardo de F. Coutinho). Rio de Janeiro: MEC; FENAME;

Oficina Literária Afrânio Coutinho (OLAC); Editora Civilização Brasileira, 1983.

_____. *Crônicas 4*. (*Obras*, v. 9, organização e notas de Afrânio Coutinho e assistência técnica de Eduardo de F. Coutinho). Rio de Janeiro: MEC; FENAME; Oficina Literária Afrânio Coutinho (OLAC); Editora Civilização Brasileira, 1983.

_____. *O Ateneu*. Edição da *Gazeta de Notícias* (em volume). Rio de Janeiro, 1888.

_____. *O Ateneu*. (Apuração do texto em confronto com o original e introdução por Therezinha Bartholo). Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S. A., 1976.

_____. *O Ateneu*. (Notas de rodapé, introdução e suplemento de trabalho de Zenir Campos Reis). São Paulo: Editora Ática, 1977.

_____. *Trechos Escolhidos*. (Seleção, apresentação e notas de Temístocles Linhares). Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1960.

_____. "Canções sem Metro" e "Textos Esparsos", In: IVO, Lêdo. *O Universo Poético de Raul Pompeia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1963.

_____. *A Mão de Luís Gama*, In: SCHMIDT, A. *O Canudo*. São Paulo: Clube do Livro, 1963.

_____. *O Ateneu*. (Notas e orientação de leitura de Douglas Tufano). São Paulo: Editora Moderna, 1984.

_____. *O Ateneu*. (Biografia, introdução e notas de Ivan Cavalcanti Proença). Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d.

_____. *O Ateneu*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1905.

_____. "Notas íntimas", In: PONTES, Elói. *A vida inquieta de Raul Pompeia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.

Obras inéditas

POMPEIA, Raul. *Cadernos de Notas Íntimas*. Manuscritos pesquisados junto à OLAC, Rio de Janeiro.

_____. *Cadernos de Mitologia*. Três cadernos manuscritos, contendo as lições de Mitologia de quando Raul Pompeia foi professor da matéria na Escola Nacional de Belas Artes. Pesquisados juntos à OLAC, Rio de Janeiro.

_____. Página inédita (cortada) de *O Ateneu*. Seção de manuscritos da Biblioteca Nacional.

_____. Desenhos e caricaturas. Pesquisados juntos à OLAC, Rio de Janeiro.

Estudos sobre o Autor

ABREU, Capistrano de. *Autores e Livros*. Rio de Janeiro, 1941.

_____. *Correspondência de Capistrano de Abreu*. 3 v. Rio de Janeiro, INL, 1954-6.

ALVES, Henrique L. "O conspirador da abolição", In: SCHMIDT, A. *O Canudo*.

São Paulo: Clube do Livro, 1963.

AMADO, Jorge. "Raul Pompeia vivíssimo". *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, fevereiro de 1936.

AMORA, Antonio S. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Saraiva, 1960.

ANDRADE, Mário de. "O Ateneu", In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1973.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 1963, vols. 2, 3, 4 e 5.

_____. *Teoria, crítica e história literária*. (Seleção e apresentação de Alfredo Bosi). Rio de Janeiro; São Paulo: LTC; EDUSP, 1978.

ÁRTICO, Durval. *O Ateneu, de R. Pompeia e L'enfant, de J. Vallès*. Tese, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1978.

ASSIS, Machado de. *A Semana – Crônicas*. Rio de Janeiro: Jackson, s.d.

ATAYDE, Tristão de. "Uma ilha de tesouros". *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 17 nov. 1963.

_____. "Pompeia e o Prado". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1982.

BANDEIRA, Manuel (org.) *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana*. 3. ed. Rio de Janeiro, 1951.

BARATA, Mário. "O Ateneu". *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 12 jan. 1964.

BARROS, A. de. "O Ateneu – o ser e a imagem do ser". *Universitas*. Salvador, n. 19, 1978.

BARTHOLO, Terezinha. "Raul Pompeia e *Os Lusíadas*". *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 3 e 4 fev. 1973.

_____. "Raul Pompeia, comentarista da Bíblia". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 dez. 1975.

_____. "Introdução", In: POMPEIA, Raul. *O Ateneu*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

BIBLIOTECA NACIONAL. *Exposição comemorativa do nascimento de Raul Pompeia*. Rio de Janeiro, BN, 1963.

BOSI, Alfredo. *Histórica concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. "O Ateneu, opacidade e destruição". In: _____. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988.

_____. "Introdução", In: ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Teoria crítica e história literária*. Rio de Janeiro; São Paulo: LTC; EDUSP, 1978.

BRAGA, Rubem. "Raul Pompeia, o Caifás". *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, maio de 1936.

Bibliografias

BRASIL, Assis. "Atualidade de O Ateneu". *Última hora*. Rio de Janeiro, 31 dez. de 1976.

BRAYNER, Sônia. *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

_____. "O impressionismo e a obra de Raul Pompeia", In: _____. *Convivência*. Rio de Janeiro: Pen Clube, 1974.

_____. "um Folhetim do 2° Reinado". *Suplemento Literário de Minas Gerais*. 10 de agosto de 1977.

BROCA, J. Brito. "Raul Pompeia", In: _____. *Ensaios da mão canhestra*. (*Obras reunidas*, v. 2). São Paulo: Polis; INL; MEC, 1981.

BRUYAS, Jean Paul. "O Ateneu, de Raul Pompeia: hétérogéneité et unité". *Cahiers d'Études Romanes*. Université de Provence. (Aix-Marseille). Março de 1977.

CANDIDO, Antonio & CASTELO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. 2 v. São Paulo: Difel, 1984.

CARPEAUX, Otto Maria. "Raul Pompeia", In: _____. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro.

_____. "Raul Pompeia". *Leitura*. Rio de Janeiro, n. 70-71, abril-maio de 1963.

CASTELLO, José Aderaldo. "Raul Pompeia – *O Atheneu* e o romance

modernista". *Anhembi*. São Paulo, n. 45, v. 15, agosto de 1954.

CASTRIOTO, Henrique. "Raul Pompeia, predecessor de Freud". *Revista da Academia Fluminense de Letras*. Niterói, 1949.

CHAVES, Flávio L. "O 'traidor' Raul Pompeia", In: _____. *O brinquedo absurdo*. São Paulo: Polis, 1978.

COUTINHO, Afrânio. "Apresentação", In: POMPEIA, Raul. *Obras*. Rio de Janeiro: MEC; FENAME; OLAC; Civilização Brasileira, 1981.

_____. "Pompeia, político". *A Tarde*. Rio de Janeiro, 12 set. 1982.

_____. *Recepção de Afrânio Coutinho na Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro: ABC, 1962.

CÉSAR, Guilhermino. "Pompeia de corpo inteiro". *Correio do Povo*. Porto Alegre, 31 dez. 1981.

FREITAS, José Bezerra de. *Forma e expressão no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1947.

GAMA, Domício da. "Elogio de Raul Pompeia", In: _____. *Discursos Acadêmicos, 1897-1906*. Rio de Janeiro: ABL; Civilização Brasileira, 1934.

GOMES, J. C. T. "Plurivalência estilística em *O Ateneu*", In: _____. *Camões contestador e outros ensaios*. Salvador: F. C.E. B., 1979.

GOMES, Eugênio. *Visões e Revisões*. Rio de Janeiro: INL; MEC, 1958.

_____. "Raul Pompeia", In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. v. 3. Rio de Janeiro: Sulamericana, 1969.

GRIECO, Agripino. "De Júlio Ribeiro a Raul Pompeia", In: _____. *Evolução da Prosa Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

GUERRA, J. Augusto. "Discurso do acadêmico J. A. Guerra", In: *Enigma de Raul Pompeia*. Academia Brasiliense de Letras, Cadeixa XXVII, Brasília, 1976.

HEREDIA, José López. *Matéria e forma narrativa d'O Ateneu*. São Paulo: Quíron, 1979.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Nota sobre o romance", In: _____. *Cobra de vidro*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

IVO, Lêdo. *O universo poético de Raul Pompeia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1963.

_____. "Raul Pompeia: o desastre universal", In: _____. *Teoria e Celebração*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

JUBRAN, Clélia C. A. S. *A poética narrativa de O Ateneu*. Tese, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, Sao Paulo, 1980.

LINHARES, Temístocles. "Apresentação", In: POMPEIA, Raul. *Trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1960.

LINS, Álvaro. "Dois adolescentes". *Jornal de crítica*. 1ª série. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Olavo Bilac e sua época*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

MELLO, Virginius da Gama e. "O tema e a tese em *O Atheneu*". *Suplemento literário de O Estado de São Paulo*. São Paulo, 21 mar. 1964.

MENEZES, Djacir. *Evolução do pensamento literário no Brasil*. Rio de Janeiro: Simões, 1954.

MENEZES, Raimundo de. *Guimarães Passos e sua época boêmia*. São Paulo: Martins, 1953.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. "Raul Pompeia", In: _____. *Prosa de ficção*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

MOISÉS, Massaud. "Raul Pompeia", In: _____. *História da literatura brasileira*. v. 2. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1984.

MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*. v. 7. São Paulo: Martins, 1953.

MONTENEGRO, Olívio. "Raul Pompeia", In: _____. *O romance brasileiro de 1752 a 1930*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

MURAT, Luís. "Um louco no cemitério", In: MAGALHÃES, Raimundo de. *Guimarães Passos e sua época boêmia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

MURICY, J. A. *Panorama da poesia simbolista*. v. 1. Rio de Janeiro: INL, 1973.

OLIVEIRA, Franklin de. *Viola d'Amore*. Rio de Janeiro: Ed. do Val, 1965.

OTÁVIO, Rodrigo. *Minhas memórias dos outros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC, 1978.

PACHECO, João. *O Realismo*. São Paulo: Cultrix, 1963.

PAES, José Paulo & MOISÉS, Massaud (orgs.). *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1967.

PAES, José Paulo. *Gregos e Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. "Ducasse, Pompeia". *La quinzaine littéraire*. Paris, julho de 1980.

_____. "Lautréamont e Raul Pompeia". *Revista de Cultura Vozes*. Rio de Janeiro, n. 74, agosto de 1980.

PERRONE-MOISÉS, Leyla (org.). *O Ateneu: Retórica e Paixão*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PONTES, Elói. *A vida inquieta de Raul Pompeia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.

RAMOS, Maria Luiza. *Psicologia e estética em Raul Pompeia*. Tese, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1957.

RAMOS, Péricles E. da Silva. *Panorama da poesia brasileira; parnasianismo*.

Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

REGO, José Lins do. *Dias idos e vividos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

RIBEIRO, João. *Crítica*. v. 3. Rio de Janeiro: ABL, 1959.

ROIG, Adrien. *Modernismo e Realismo*. Rio de Janeiro: Presença, 1981.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio; INL; MEC; 1980.

SANTIAGO, Silviano. "*O Ateneu*: contradições e perquirições", In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHMIDT, Afonso. *O canudo*. São Paulo: Clube do Livro, 1963.

SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. "*O Atheneu* e o naturalismo". *Suplemento literário de O Estado de São Paulo*. São Paulo, 10 set. 1960.

SODRÉ, Nelson W. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TONDELA, Gabriel. "Raul Pompeia abolicionista". *Revista Brasiliense*. São Paulo, n. 31, 1960.

TORRES, Arthur de Almeida. *Raul Pompeia (Estudo psico-estilístico)*. Niterói: Gráfica Waldeck, 1968.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

BIBLIOGRAFIA SOBRE MÁRIO DE ANDRADE

Obras do Autor

ANDRADE, Mário de. *A Enciclopédia brasileira*. São Paulo: Edusp; Giordano; Loyola, 1993.

_____. *Amar, verbo intransitivo*, Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1995.

_____. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade* (anotadas pelo destinatário). Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

_____. *A lição do guru (cartas a Guilherme Figueiredo, 1937-45)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

_____. *As melodias do boi e outras peças* (preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga). São Paulo: Duas Cidades; Instituto Nacional do Livro, 1987.

_____. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

_____. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

_____. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

_____. *Balança, Trombeta e Battleship – ou o descobrimento da alma* (edição genética e crítica por Telê Porto Ancona Lopez). São Paulo: Instituto Moreira Salles; Instituto de Estudos Brasileiros, 1994.

_____. *Cartas a Anita Malfatti: 1921-1939* (edição organizada por Marta Rossetti Batista). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

_____. *Cartas a um jovem escritor (de Mário de Andrade a Fernando Sabino)*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

_____. *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

_____. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Camara Cascudo* (introdução e notas de Veríssimo Melo). Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000.

_____. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto - 1924/36* (organizado por Georgina Koifman). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Cartas a Murilo Miranda (1934-1945)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. *Contos novos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

_____. *Correspondência – Mário de Andrade & Manuel Bandeira* (organização de Marcos Antonio de Moraes). São Paulo: Edusp; IEB, 2000.

_____. *Correspondência – Mário de Andrade & Tarsila do Amaral* (organização, introdução e notas de Aracy Amaral). São Paulo: Edusp; IEB, 2001.

_____. *Correspondente contumaz. Cartas a Pedro Nava: 1925-1944* (edição preparada por Fernando da Rocha Peres). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

_____. *Dicionário musical brasileiro* (coordenação de Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni). Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

_____. *Entrevistas e depoimentos* (edição organizada por Telê Porto Ancona Lopez). São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

_____. *Introdução à Estética musical* (estabelecimento do texto, introdução e notas de Flávia Camargo Toni). São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (edição crítica organizada por Telê Porto Ancona Lopez). (*Coleção Archivos*) Rio de Janeiro: ALLC XX; Editora da UFRJ, 1996.

_____. *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros* (coligidas e anotadas por Lygia Fernandes). Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968.

_____. *Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

_____. *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte/Brasília: Itatiaia/Instituto Nacional do Livro, 1983.

_____. *Música, doce música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

_____. *Música e jornalismo* (pesquisa, estabelecimento do texto, introdução e notas de Paulo Castagna). São Paulo: Edusp; Hucitec, 1993.

_____. *Namoros com a medicina*. Belo Horizonte: Itatiaia,1980.

_____. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, 1975.

_____. *O banquete*. São Paulo: Duas cidades, 1989.

_____. *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

_____. *Obra imatura*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990.

_____. *Os contos de Belazarte*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1992.

_____. *Os cocos* (preparação, ilustração e notas de Oneyda Alvarenga). Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

_____. *Os filhos da Candinha*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

_____. *O turista aprendiz* (estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez). Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

_____. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. Rio de Janeiro: SPHAN, 1945.

_____. *Pequena história da música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

_____. *Poesias completas* (edição crítica de Diléa Zanotto Manfio). Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993.

_____. *Quatro pessoas* (edição crítica de Maria Zélia Galvão de Almeida). Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

_____. *71 cartas de Mário de Andrade* (coligidas e anotadas por Lygia Fernandes). Rio de Janeiro: São José, s/d.

_____. *Táxi e crônicas do Diário Nacional*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.

_____. *Vida do cantador* (edição crítica de Raimunda de Brito Batista). Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993.

_____ & Manuel Bandeira. *Itinerários: cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

Estudos sobre o Autor

ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

AVANCINI, José Augusto. *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*. Porto Alegre: Editora da UFRS, 1998.

BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Edusp, 1997.

Bibliografias

BATISTA, Marta Rossetti & LOPEZ, Telê Porto Ancona & LIMA, Yone Soares de (orgs.). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917/29.* São Paulo: IEB; USP, 1972.

BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). *Mário de Andrade hoje.* São Paulo: Ensaio, 1990

BOLLE, Willi. "A cidade sem nenhum caráter: leitura de *Paulicéia desvairada* de Mário de Andrade", In *Revista Espaço & Debates,* nº 27, São Paulo: Annablume, 1989.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2003.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro, I – Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma.* São Paulo : Perspectiva, 2008.

CANDIDO, Antonio. "Lembrança de Mário de Andrade", In: *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. "O poeta itinerante", In: *O discurso e a cidade*. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004.

_____. "Literatura e cultura de 1900 a 1945 (panorama para estrangeiros)", In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CARVALHO, Sérgio Ricardo de. *O drama impossível: teatro modernista de António de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade*. Tese,

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística* Mundo musical. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

_____. "Mário de Andrade – Introdução ao pensamento musical". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 12. São Paulo: USP-IEB, 1972, pp. 111-136.

COSTA, Iná Camargo. "Mário de Andrade e o Primeiro de Maio de 35". *Trans/Form/Ação: Revista de Filosofia*, vol. 18., São Paulo, Unesp, 1995.

DANTAS, Vinícius. "Entre 'A negra' e a Mata Virgem". *Novos Estudos CEBRAP*, nº 45, São Paulo: 1996, pp. 100-116.

DASSIN, Joan. *Política e poesia em Mário de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Hucitec, 1977.

FERES, Nites Therezinha. *Leituras em francês de Mário de Andrade*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1969.

FERNANDES, Florestan. "Mário de Andrade e o folclore brasileiro", In: *O folclore em questão*, São Paulo: Hucitec, 1989.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Terror e retórica", In: *O Espírito e a Letra: estudos de crítica literária II – 1948-1959* (organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. "O líder morto", *in O Espírito e a Letra: estudos de crítica literária I – 1922-1947* (organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado), São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio; Embrafilme, 1978.

IVO, Lêdo. *Lição de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Depto. de Imprensa Nacional, 1952.

KNOLL, Victor. *Paciente arlequinada: uma leitura da obra poética de Mário de Andrade*. São Paulo: Hucitec, 1983,

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

_____. *A dimensão da noite*. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2004.

_____. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: Hucitec, 1974.

_____. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

_____. "Riqueza de pobre", In: SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na literatura brasileira.* São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 123-128.

_____. "Cronologia geral da obra de Mário de Andrade". *Revista do IEB*, n. 7, São Paulo: USP-IEB, 1969, pp. 139-172.

MAJOR NETO, José Emílio. *A* Lira Paulistana *de Mário de Andrade: a insuficiência fatal do Outro*. Tese, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PINTO, Edith Pimentel. *A Gramatiquinha de Mário de Andrade: texto e contexto*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

RABELO, Ivone Daré. *A caminho do encontro: uma leitura de* Contos Novos. São Paulo: Ateliê, 1999.

Revista do Arquivo Municipal, CVI. São Paulo: Prefeitura de São Paulo/Departamento de Cultura, 1946.

Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, nº 36 (número dedicado a Mário de Andrade). São Paulo: USP/Instituto de Estudos Brasileiros, 1994.

ROSENFELD, Anatol. "Mário e o cabotinismo", In: _____. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. "Mário de Andrade", In: _____. *Letras e leituras*. São Paulo: Edusp/Editora da Unicamp/Perspectiva, 1994.

SCHWARZ, Roberto. "O psicologismo na obra de Mário de Andrade", In: _____. *A sereia e o desconfiado*, São Paulo: Paz e Terra, 1981.

_____. *Duas meninas*, São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

SOUZA, Gilda de Mello e. *A idéia e o figurado*, São Paulo: Editora 34 ; Duas Cidades, 2005.

_____. *Exercícios de leitura*, São Paulo: Duas Cidades, 1980.

_____. *O tupi e o alaúde*, São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2003

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. *Dança dramática (poesia/ música brasileira)*. Tese, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

BIBLIOGRAFIA SOBRE GUIMARÃES ROSA

Obras do Autor

ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Estas estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Ficção completa*. 2. v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Grande Sertão: Veredas*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

_____. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. *Manuelzão e Miguilim*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Noites no Sertão*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Sagarana*. 39. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. *Primeiras estórias*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Tutaméia. Terceiras estórias*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Cartas a William Agel de Mello*. Cotia: Ateliê Editorial/Giordano, 2003.

_____. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Mayer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Nova Fronteira; Editora da UFMG, 2003.

_____. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzari*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

VERLANGHIERI, Iná V. R. *J. Guimarães Rosa: correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. Dissertação – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

Estudos sobre o Autor

ARAÚJO, Heloísa V. de. *A raiz da alma: corpo de baile*. São Paulo: Edusp, 1992.

_____. *O Roteiro de Deus: dois estudos sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1996.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. "O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa". *Novos Estudos – CEBRAP*. São Paulo, n. 40, p. 7-29, novembro de 1994.

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

Bibliografias

BOSI, Alfredo. "Céu, inferno", In: _____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. "Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa", In: _____. *Vários escritos*. 4. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004, p. 99-124.

_____. "Literatura e subdesenvolvimento", In: _____. *A Educação pela Noite*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 169-196.

_____. "O homem dos avessos". In: _____. *Tese e Antítese*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 111-130.

COUTINHO, Eduardo de F. *Em busca da terceira margem: ensaios sobre o* Grande sertão: veredas. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

COUTINHO, Eduardo de F. (org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. (*Coleção Fortuna Crítica*, v. 6). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

DACANAL, José Hildebrando. "A epopeia riobaldiana", In: _____. *Nova narrativa épica no Brasil*. Porto Alegre: Sulina, p. 7-108.

FANTINI, Marli. (org.) *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. 2. ed. Cotia; São Paulo: Ateliê Editorial; Editora Senac São Paulo, 2008.

GALVÃO, Walnice N. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no* Grande Sertão: Veredas. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GARBUGLIO, José Carlos. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.

LORENZ, Günter. "Diálogo com Guimarães Rosa", In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 27-61.

MACHADO, Ana Maria. *O recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MARTINS, Nilce S. *O léxico de Guimarães Rosa*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001.

MELLO FILHO, Hélio de. *Caso e romance: gêneros e sociedade em* Grande sertão: veredas. Dissertação – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

NUNES, Benedito. "Guimarães Rosa", In: _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 143-212.

PACHECO, Ana Paula. "Jagunços e homens livres pobres: o lugar do mito no *Grande sertão*". *Novos Estudos – CEBRAP*. São Paulo, n. 81, p. 179-188, julho de 2008.

_____. *O lugar do mito: narrativa e processo social nas* Primeiras estórias *de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006.

PRADO JÚNIOR, Bento. "O destino decifrado: linguagem e existência em Guimarães Rosa". *Cavalo Azul*. São Paulo, n.3, p. 5-30, 1969.

ROSENFIELD, Kathrin H. *Os descaminhos do demo*. São Paulo: Imago; Edusp, 1993.

SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1981.

SPERBER, Suzi F. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

_____. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.

STARLING, Heloísa. *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em* Grande Sertão: veredas. Rio de Janeiro: Revan; UCAM, IUPERJ, 1999.

UTÉZA, Francis. *JGR: metafísica do Grande Sertão*. São Paulo: Edusp, 1994.

WISNIK, José Miguel. "O Famigerado", In: _____. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 121-156.